MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

14.

VIERZEHNTER JAHRGANG

1882.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- & Musikalien-Handlung.

W. Leipzigerstraße 130.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Volksmusik im 17. Jahrhundert (mit Musikbeilage) von *Rob. Eitner* . .	1
Urteile über Beethoven aus den Jahren 1805 u. f.	8
Abraham Megerle, Biographie	12
Ein noch unbekanntes Sammelwerk von Ambr. Profius 1646	12
Antonius Scandellus und Heinr. Schütz, verglichen in der musik. Bearbeitung der Auferstehungsgeschichte, von *J. R.*	17
Die Oper Ludwig der Fromme von Georg Caspar Schürmann, von *Prof. Dr. H. Sommer*	48
Zur Biographie Teodoro Riccio's, von *Ed. Krause*	56
Die Singweisen des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches von *Bode* . .	56
Zur Geschichte der Guitarre, von *Wilh. Tappert* (mit einer Musikblg.) .	77
Totenliste des Jahres 1881 die Musik betreffend, von *Eitner*	83 ff.
Die weitere Entwickelung dor Oper, von *Eitner*	95
Ordnung der Spelelude (Joculatorum) in Wismar vom Jahre 1343, von *O. Kade*	111
Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Verzeichnis der Singweisen des Lüneburg. Stadt-Gesangbuches, von *Zahn*	116
Die ältesten Bücher über Musikinstrumente von *Eitner*	117
Bertalotti's Solfeggi 1764	118
Lully's Armide in neuer Ausgabe	119
Ein Lautenbuch aus dem 16. Jahrhundert, von Dr. *A. Lindgren* . . .	121
Eine italienische Handschrift Madrigale, von *Eitner*	124
Musicalischer Zeitvertreiber von 1609, von *E. Bohn*	125
Auszüge aus Grimm's Correspondence littéraire, die Musikgeschichte Frankreichs betreffend, von Dr. *H. M. Schletterer*	127
Heinrich Isaac, von *A. von Reumont*	139
Eine die herzogliche Kapelle betreffende Verordnung von 1562, von *Ed. Krause*	148
Das Harmonium, von *Eitner*	149
Ammerbach's Orgel- und Klavierbuch	151
Nachträge zur Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, von *Eitner*	152 ff.
Thomas Mancinus, von *Eitner*	159
Anthonj van Noordt, von *Eitner* (mit Musikbeilage)	164
Die Opernhäuser Neapels, von Dr. *H. M. Schletterer*	175
Conrad Hagius von Hagen aus Rinteln, von *W. Bäumker*	181
Namen- und Sach-Register	191
Fehlerverbesserung	195
Anzeigen und Mitteilungen.	
Beilagen: 1) Das deutsche Lied, 2. Band, Handschriften des 15. Jahrhunderts, Seite 167–242. Fortsetzung im nächsten Jahrg. 2) Indice di tutte le opere di Musica di Aless. Vincenti 1619. Seite 1–16. Fortsetzung folgt.	
Rechnungslegung für das Jahr 1881.	

Ehren- und korrespondirende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender.
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, Templin.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Würtemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gurtis
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy bei Genf
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
E. Bohn, Organist, Breslau
P. Bohn, Trier
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen
Breitkopf & Härtel in Leipzig
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Rich. Dannenberg, Tonkünstler, Barmbeck-Hamburg
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Breslau
Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Dr. F. Gehring, Wien
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redacteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Berlin
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
Dr. O. Hostinsky, Prag
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i/M.
Dr. H. A. Köstlin, Stuttgart
Utto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Basel
Karl Lüstner, Wiesbaden
Georg Maske, Oppeln
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Cannes
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Postler, Pastor in Melkhof
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor
Carl Riedel, Professor, Leipzig
Dr. Hugo Riemann, Hamburg
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg.
F. Z. Skuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
Dr. H. Sommer, Prof., Braunschweig
Frau Souchon, Oels
J. A. Stargardt, Berlin
Reinhold Succo, Musikdirekt., Berlin
Prof. G. W. Teschner, Dresden
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn
Hermann Wohland, Berlin
Dr. F. Zelle, Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Volksmusik im 17. Jahrhundert.

(Rob. Eitner.)

Mit Musikbeilage.

Herr Dr. Zelle in Berlin erwarb 1880 in der Dr. Gehring'schen Auction einen Convolut alte Stimmbücher. Es waren meist aus den Einbanddeckeln gerissene inkomplete Werke, darunter aber 6 Stimmbücher, die mit einer Schnur umwunden durch Format, Papier und Druck anzeigten, dass sie offenbar zusammengehörten, obgleich weder ein Titel noch sonst ein Druckkennzeichen ihre Zusammengehörigkeit anzeigte. Sie bestanden aus 5 Instrumental- und einer Gesangstimme*). Die letztere erregte durch ihre drastischen Texte mit plumpen Witzen und ihrer volkstümlich derben Poesie das ganz besondere Interesse des Erwerbers und da derselbe zu keinem Resultat gelangte, so war ich so glücklich als Ratgeber fungiren zu dürfen. Ohne Zögern griff ich zu dem einzigen und stets sicheren Mittel, die Stimmen nämlich in Partitur zu setzen, wodurch ich nach und nach zur vollkommenen Lösung gelangte und sich dabei noch manche andere ungeahnte Frage von selbst erledigte.

Mir lag eine Sammlung Bänkelsängerlieder, Tänze und andere Instrumentalmusik vor und zwar aus dem Jahre 1684 oder 1685.

Ein Bänkelsänger war ein fahrender Musikant, der vereint zu zwei und mehr Personen von Ort zu Ort wanderte und auf Strafsen

*) 6 Stb. in 4°: Vox Cantans, 108 Seiten. — Violino I. 48 S. — Violino II. 48 S. — Viola I. Ad Placitum. 40 S. — Viola II. Ad Placitum. 46 S. und 1 Bl. Errata für alle Stb. — Continuus. 84 Seiten.

und Plätzen das schaulustige Publikum durch Absingen der allerneuesten Begebenheiten in echter Volkspoesie, zu der auf einer bemalten Leinewand diese Begebenheiten in der haarsträubensten Weise dargestellt waren, unterhielt. Oft führten sie noch Bären und Affen mit, dio ihre Künste zeigen mussten. Die Instrumentalbegleitung bestand in neuerer Zeit aus dem Leierkasten, in früherer Zeit dagegen aus Streich-, Blas- und Reifsinstrumenten (wie Laute, Harfe u. a.). Die neueste Zeit hat auch diese Art Volksbelustigung fast spurlos fortgeweht, so dass die jüngste Generation deren einstige Existenz nicht mehr kennt, die einst zu den beliebtesten des Volkes gehörte. Sie führten ihre Lieder und Geschichten stets gedruckt mit sich und trugen dieselben das stereotype Datum „gedruckt in diesem Jahre".

Trotz dieser eigenen Verbreitung ihrer Poesien hat sich vom Musikalischen aus früherer Zeit bisher nirgends etwas gefunden, mit Ausnahme weniger sogenannten fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts, die allerdings manchmal auch eine Melodie enthalten, die man aber wohl mehr der Kunstpoesie zurechnen muss, als zu der der fahrenden Sänger, den heruntergekommenen Nachkommen der altgermanischen Barden.

Der Fund dieser vorliegenden alten Stimmbücher ist daher von ungemeinem Interesse und von grofsem Wert und nur ein glücklicher Zufall scheint sie vor der allgemeinen Vergänglichkeit gerettet zu haben, denn trotz der Zeichen des Zahnes der Zeit kamen sie noch unaufgeschnitten, also unberührt in meine Hände und habe ich erst das Messer angesetzt um die Stimmen spartiren zu können. Das Exemplar muss daher wohl beim Verleger oder Drucker, was früher sich meist in einer Person vereinigte, liegen geblieben sein und durch Zufall erhalten haben. Die Hefte sind vom Buchbinder geheftet und die Viola II., die zu unterst liegende Stimme, trägt als Schutz einen bunt marmorirten halben Deckel. Sie enthalten 41 Nummern, davon hat die Singstimme nur 30 Nrn. Die Instrumentalbücher haben am Schlusse die gedruckte Notiz:

„NB. Der geehrte *Music*-Freund hat folgendes in acht zu nehmen, dass alle *Ballet* mit ihren *Proportionibus*, wie auch sonsten die singende Sachen, einen langsamen *Tact* erfordern."

Der Inhalt besteht aus 23 Nrn. Gesangstücken und 18 Instrumentalpiecen.

Ein Titel findet sich nirgends als die in der Anmerkung oben verzeichneten Stimmbezeichnungen, ebensowenig ist ein Autor, ein

Druckort oder Jahreszahl genannt. Doch was bedarf es hier eines Autors? oder einer Jahreszahl? es ist „gedruckt in diesem Jahre“ und der Autor ist ein herumziehender Bänkelsänger, vielleicht Dichter und Komponist in einer Person. Die ersten Gesangsnummern bilden eine fortlaufende Erzählung, dann folgen Lieder und endlich Instrumentalsätze. Die letzteren sind so vorsorglich eingerichtet, dass die beiden Viola-Stimmen auch fortbleiben können. Der Bassus continuus ist reichlich beziffert und wurde wohl von einer Laute, Harfe, oder tragbarem Klaviere ausgeführt. Im Uebrigen werden die Instrumente stets genannt.

Der Druck ist gut und deutlich und korrekter als mancher andere. Merkwürdig ist nur das Fehlen des Hilfstriches bei den Noten unter und über dem Notensystem, also z. B. bei e und c im Bass-Schlüssel, die man nur an der höheren oder tieferen Stellung der Note oder aus dem Zusammenhange erkennen kann. Der Druck muss wohl in einer sogenannten Winkeldruckerei hergestellt sein, die sich den Luxus von durchstrichenen Notenköpfen nicht gestatten konnte.

Die ersten 12 Nrn., welche wie gesagt eine zusammenhängende Erzählung bilden, werden reichlich von kurzen Instrumentalstücken unterbrochen, welche die Bezeichnungen „Intrada, Kosacken-Ballet, Pohlnisch-Ballet, Wallachisches-Ballet, Moscowitsch-Ballet, Hungarisch-Ballet und Griechisch-Ballet“ tragen. Sie haben fast durchweg den Charakter des deutschen alten Tanzes. Sobald der Gesang eintritt, schweigen die Instrumente und nur der Bassus continuus begleitet. Nur hin und wieder begleiten, wohl der Abwechselung halber, alle Instrumente den Gesang und ist dann im Continuus das Wort „omn.“ (= omnibus) zu lesen*). Die Begleitung besteht dann aus einem selbständig melodischen Satze und gehen die Instrumental-Stimmen der Singstimme meist aus dem Wege, so dass nur selten die gesungene Note mit einer Instrumentalnote zusammentrifft, besonders in gleicher Tonhöhe.

Dieses erste moderne Heldengedicht hat eine grofse Aehnlichkeit mit der Eulenspiegeliade und spielt in die Türkenkriege hinein, erwähnt Wien und Ofen und giebt uns dadurch die erwünschte Handhabe zur Bestimmung der Zeit des Druckes, nämlich gegen 1684, denn 1683 im Juli erschienen die Türken zum zweitenmal vor Wien, wurden im September durch das vereinigte Heer der Christen nach Ofen zurückgedrängt und dort spielt sich das Gedicht ab.

*) Siehe die Musikbeilage.

Der Inhalt ist etwa folgender. Lompyn, ein Taugenichts, der nicht gern eine wirkliche Arbeit thut, geht in die Dienste eines Herrn Cergeli, der von den Türken gefangen wird. Lompyn beabsichtigt ihn zu erretten und geht nach Ofen ins feindliche Heer. Hier treibt er aber weiter nichts wie Allotria, so dass die Befreiung seines Herrn nur Vorwand ist und die Schwänke aller Art die Hauptsache. Wie kräftiger und derber Art diese sind, mögen die nachfolgenden kurzen Auszüge beweisen, obgleich das Urkräftigste heute undruckbar ist.

Nach einer „Intrada" beginnt der Tenorsänger: „Wer etwas Neues hören will, der sey jetzund ein wenig still, es werden Schnacken kommen von einem Kerl, Lompyn genannt, im Kriegs-Roman sehr wohl bekannt, den hab ich vorgenommen, was er geliebt, was er verübt in seinem Leben zu beschreiben, die lange Weile zu vertreiben." (Folgt die Wiederholung obiger Intrada. Vergleiche die Spiel- und Tanzlieder im 1. Bd. des deutschen Liedes, Seite 126 u. f., Beilage zu den Monatsh.) „Er war ein wohlgelehrter Kund, dennoch ihm sein Belieben stund ein Narren abzugeben, ging darauf in Dienst vor einen Knecht, und stellte sich bald letz, bald recht possierlich in dem Leben; manch Abentheur, manch Ungeheur er angestellt und selbst verübt, ward drum gehasst und auch geliebt. Einst lobt er seinen Praeceptorn, um dass ihm wäre angeborn ein welsche Hahnen-Nase, ein krauses Haar und Ziegenbart; gab vor, er wär von Bastard-Art, doch hätt er seine Base zu einer Frau; sprach, Gimpel schau, auf sein grofs Maul und buckelten Rücken, thut sich drein und drauf alles schicken. (Intrada repetatur.)" Die folgenden 4 Strophen schildern in weiterer Art Lompyn.

Nr. 3. Pohlnisch Ballet. „Lompyn kommt, halb vermummt, zu dem Sultan ins Feld allhier, singt und springt, pfeift und hinkt, Ränke und Schwänke bringt er für, sucht Weis und Wege, wie er doch möge seinen Herren, den *Cergeli* hier, welcher gefangen, ja gar soll hangen, zu erretten mit Manier. Sultan spricht: Was gebricht dir, o seltsame Creatur? Lompyn schrie! Hört doch, wie ich eine seltsame Creatur von einem Männlein und zweyen Fräulein, bin ich gemacht ein Türkenkind, hasse doch die Türken, dann ich thu würken christliche Werk und bin doch so blind, dass wider Christen mich jetzt thu rüsten als ein Ritter und bin nur ein Knecht und zwar dein, wie du mein Feldnarr. O Kaiser, weil ich bin weiser, vor dir, du beugest, ich halte das Recht. Du Kahlmeiser, wär ich dein Kaiser, ich gebe auf dich keinen Pfifferling, ja, ich wolte dir zeigen allerhand

Feigen. Sultan lachte, ha ha ha. (Pohlnisch Ballet repetatur). Sultan sprach: Lompyn, ach! dies kann ja nicht möglich seyn, von zweyen Weibern, als zweyen Leibern, dass du solt herkommen sein? Lompyn jetzt, sehr verschmitzt, sprach: Gib meinen Herren lofs, so will ich sagen, wie mich getragen meine zwo Mütter in der Schoofs. Sultan stutzte, und drauf schmutzte, sprach doch endlich zum Lompyn: Ich wills gern hören, lass mich bethören, nimm gleichwohl deinen Schelmen hin. Lompyn dankte und verlangte vom Sultan die Schlüssel noch, auszusperren seinen Herren. Sultan sprach: Ach höret doch! Der verlumpte und vermummte Narr meint, ich sey Kerker-Knecht? Lompyn eilig sprach: Ja freilich, dir gebührt das Henker-Recht. Drauf sprach er: Jetzt hierher, Sultan, komm und höre zu, vom gebähren, vom ernähren hab ich zwo Mütter gleich wie du. Sultan lachte, Lompyn machte noch viel mehr und gröfsern Tand, sprach: Du Lauser, übler Hauser" u. s. f.; das Schimpfen und Räsonniren erstreckt sich noch 2 Seiten lang. In Nr. 5 will er den Sultan schlagen, wird aber vom Grofs-Vezier, dem Tochtermann, daran gehindert. Nach einer Flut von Schimpfreden steigt er auf einen Kirschbaum und thut sich gütlich an den Kirschen, während er mit den Kirschsteinen die türkische Gesellschaft bewirft. In der Weise geht es weiter. Nach jeder Heldenthat folgt eine Moral. So auch hier. Seite 119 heifst es: „Weil man denn Narren und Unflat bald riechet, auch bald ihrer satt, so ist ja dies der beste Rath, man lasse Narren nur zur Ruh, man kann doch ihnen wenig zu und bleibet ihr gescheider fein, denn Narren schenken sehr grob ein".

In Nr. 7 trifft Lompyn auf einen „Mauschel, so ihn vormals überlist, war defs froh, sprach: Sey gegrüfst, du Ertz-Schelm, du Lauschel, der du nachzeuchst Blut-Gewinn, so man bluten soll vor Wien, hör, du musst mir Geld geben, vor den Betrug, merk eben, wo nicht, so kosts dein Leben. Mauschel wollte gar nicht dran, drauf so griff ihn Lompyn an, zwickt ihn ans Ohr und Lippen, und stiefs ihn an die Rippen, rauffte ihn beym Bart und Haar, schlug ihn drauff zu Boden" u. s. w. Der Mauschel wieder kam zu recht und ging nach Ofen um beim Grofsvezier den Lompyn zu verklagen; der letztere wird darauf eingefangen und in den Thurm gesperrt; doch als er ohne Speis und Trank drei Tage gesessen hatte, da schrie er in des Kerkers Loch: Janitscharen, höret doch, ich hab was anzuzeigen und kann nicht länger schweigen, thuts dem Vezier anzeigen. Als Lompyn endlich nach langem Harren vorgelassen wird, da, ganz wohlgemut er um sich sah, drauf ihn ein Knecht auslachte, stracks

diesen er bedachte, ins Angesicht mit einem Streich, sprach zu den Gästen auch zugleich, prosit, prosit, prosit ihr Herren, schmeckts euch? ich ess auch gern; thät drauf das Maul aufsperren, griff unerschrocken auf den Tisch, nahm Brot, Fleisch und gebratne Fisch und sprach: Ihr Kameraden, jetzt ist es mir geraten. Die Janitscharen hätten schier den Gfangenen bastoniret hier, weil er so kühn sich stellte, aus Vorwitz sich gesellte jetzt zu des Veziers Gästen hin u. s. w. In solchen plumpen Witzen und baar jeglicher logischen Handlung geht es fort, nur auf die Lachlust des gewöhnlichsten Strafsenpublikums berechnet. Freilich war der Haufen der Ungebildeten in früherer Zeit gröfser als heute und von ihren Volksfesten wissen wir, wie selbst der wohlhabende Bürgersmann sich an den plumpesten und derbsten Späfsen ergötzte.

Auf Seite 59 Nr. 13 beginnen Liebeslieder in demselben Genre gehalten. Unter Nr. 17 findet sich sogar das aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. herrührende Müllerlied: „Ich weifs ein stolze müllerin, die daucht sich hübsch und klug" (siehe die neue Ausgabe von Ott's Liederbuch von 1544 Nr. 58, Melodieausgabe in 8°, Seite 170). Hier tritt als Erzähler wieder der obige Lompyn auf. Die Umbildung hält sich ziemlich genau an das alte Lied, doch hat sie dabei an Derbheit eher gewonnen als verloren. Für den Musikhistoriker hat das Lied aber noch das besondere Interesse, dass die alte Melodie sich fast in ihrer Reinheit erhalten hat. Ein Fall, der bis jetzt kaum anderwärts nachweisbar ist. (Siehe die Musikbeilage Nr. 17.) Die Strophen 1—5 gehen auf dieselbe Melodie, die übrigen dagegen teils auf eine andere, teils sind sie frei komponirt. Die Schluss-Strophen stehen im $^3/_2$ Takt (also wie bei ihren Tänzen) und beginnen anfänglich wieder mit der ersten Melodie, die sich aber in der zweiten Hälfte verliert und frei weiter geht. — Man könnte hier die Frage aufwerfen: sang man im 16. Jahrh. die Lieder in dem gleichmäfsig choralartigen Takte wie die Niederschrift im Ott lautet, oder rührt diese Rhythmisirung vom Bearbeiter des mehrstimmigen Satzes her, der hier Ludwig Senfl war? Die hier mitgeteilte Melodie zeigt nichts weniger als ein choralartig gleichmäfsiges Fortschreiten, sondern eine recht lebhaft rhythmisirte Einteilung.

Die Melodieen der übrigen Liebeslieder sind mir fremd, doch verzeichne ich den Text- und Melodieenanfang hier:

Nr. 13 (inclusive 14): So ist es denn geschehen, um mein hertzliebstes Schätzgen, defs Nachbar Schusters Tochter (f | b b b. a b b, d e f f. e f f, f es es d. c c c etc.) Strophe 3 und 5 haben andere Melodieen.

Nr. 15 (inclus. 16): Es thät ein Venus-Narr, ein Venus-Narr sich einstens höchlich rühmen der Thaten seiner Kunst (f c c c. b b b b. a a c f. g a a g f). Durchkomponirt, nur die letzten Strophen gehen zum Teil über eine Melodie, die aber anders wie die obige ist (f f g a b c c b b a b g a f).

Nr. 17 (inclusive 18) ist das oben erwähnte und in der Musikbeilage mitgeteilte.

Nr. 19 (inclus. 20): Vormals hab ich jederzeit das Buhlen ganz verlacht (h. cis d e fis fis fis cis d e d cis. h h). Diese Melodie wechselt mit zwei anderen. Der Schluss steht im $^3/_2$ Takt und ist durchkomponirt.

Nr. 21 (inclus. 22): Mein schönster Herr, mein schönster Herr, Ach! lasset euch vom Türken-Krieg abtreiben, nehmt eine Frau, die schön und reich und thut zu Hause bleiben (d a. g fis fis e. d d fis g. fis e a fis g a a a. gis a, durchkomponirt).

Das letzte Lied, Nr. 23, ist ein Soldatenlied: „Die Potentaten, die werben Soldaten, an vielen Orten, zu mancherlei Horten, sie thun sie mundiren und prav exerciren, alsdann sie marchiren, trararum, trararum etc. ($^3/_2$ g | c d e c c c c. c h c c g g fis g g d).

Darauf folgen von Nr. 24 bis 41 Instrumentalsätze in allerlei Tänzen, wie griechisch Ballet, Courant, Gavot, Saraband, Gique und Sonaten für Cornetten und Trompeten, oder Violinen und Fagott, stets nur aus einem Satz bestehend, doch hin und wieder zwischen $^4/_2$ und $^3/_2$ Takt wechselnd.*)

Die Musik ist durchweg melodisch, rhythmisch gegliedert, ins Ohr fallend, aber ohne Periodenbau. Hin und wieder ist zwar ein Vorder- und Nachsatz erkennbar, doch spinnt sich die Melodie so unendlich fort, dass sie oft ans Recitativ erinnert und doch wieder durch ihre scharfe Rhythmik kein Recitativ ist.

Noch möchte ich darauf aufmerksam machen, dass das Strophenlied, selbst bei Nr. 13 keine eigentliche Verwendung gefunden hat. Wenn sich auch hin und wieder die erste Molodie wiederholt, so geschieht es oft erst nach gröfseren Zwischenräumen und dann auch selten in strenger Wiederholung. Das Strophenlied war aber im 16. Jahrhundert und auch in der jüngsten Zeit grade bei solchen Liedern wie die obigen das gebräuchliche. Die vorliegenden erhalten dadurch aber gerade den dramatisch erzählenden Ton, der ihnen so

*) Siehe die letzte Musikbeilage.

gut ansteht und die Wirkung wesentlich erhöht. Es ist mehr ein melodisch rhythmisches Deklamiren wie Singen.

Die Instrumentalsätzchen halten sich durchweg in knapper Form, die meist eine regelmäfsige Zweiteiligkeit zeigen. Auch die verzeichneten Lieder haben stets als Einleitung ein Instrumentalsätzchen von wenigen Takten.

Die Tänze und Sonaten bieten nur geringes Interesse und täuschen sehr unsere Erwartungen in Betreff von charakteristischen Motiven oder Melodieen. Die interessanteste der Sonaten teile ich in der Musikbeilage mit.

Urteile über Beethoven aus den Jahren 1805 u. f.

Letzthin teilten wir ein Urteil über Beethoven's Sonaten op. 12 vom Jahre 1799 mit. Heute lassen wir andere aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig 1805, Jahrg. 7, Sp. 769, folgen, welche kaum ein besseres Verständnis verraten und doch die Meinung der damals gebildeten Welt vertreten. Das erste betrifft die uns heute so hochstehende sogenannte Kreuzersonate, op. 47, mit dem Titel: *Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto, composta**) etc. Der ungenannte Recensent schreibt:

„Der Zusatz auf dem Titel: scritta — concerto, scheint wunderlich, anmafsend und prahlerisch; er sagt aber die Wahrheit, dient statt einer Vorrede und bestimmt das Publikum so ziemlich, für welches dies seltsame Werk sein kann. Dies seltsame Werk, sag' ich: denn seltsam ist es in der That; und, genau genommen, haben wir noch nichts der Art — oder vielmehr, noch nichts, das die Grenzen dieser Art so weit ausdehnte und dann auch wirklich so ausfüllete. Wie? das ist die andere Frage. Rec. glaubt nach genauer Bekanntschaft mit dieser Komposition: man muss seine Kunstliebe nur auf einen gewissen Kreis des Gewöhnlichern eingeschränkt haben oder sehr gegen Beethoven eingenommen sein**), wenn man dieses weit und breit ausgeführte Musikstück nicht als einen neuen Beweis anerkennt von des Künstlers grofsem Genie, seiner lebendigen, oft glühenden Phantasie und seiner ausgebreiteten Konntnis der tiefern harmonischen Kunst; aber auch, man muss von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für

*) Die Sonate war 1803 komponirt und bereits öffentlich aufgeführt. **) v. S. 9.

Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein*), wenn man in diesem Werke nicht einen neuen offenbaren Beleg davon findet, dass sich dieser Künstler seit einiger Zeit nun einmal kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleifses nicht blos aufs willkürlichste zu schalten, sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu sein, wie andre Leute; dass er mithin sein grofses Vermögen nicht nur gewaltsam in das Blaue hinaustreibe — was zwar Ungeheuer hervorbringen könnte, aber immer bewunderswürdige, — sondern sich zugleich ein irdisches Ziel, deutlich oder nicht, vorhalte, wobei weder seine Werke gewinnen können, noch die Welt, noch er selbst.

Unter die Erzeugnisse dieser Laune des genialischen Mannes gehört also auch diese Sonate. Ihr inneres Wesen zu entwickeln und es wörtlich bestimmt zu charakterisiren, ist mir unmöglich, und *erit mihi magnus Apollo*, der das befriedigend vermag, und wirklich leistet. Ich habe, mit der Achtung, die man diesem Komponisten und in der That auch diesem seinem Werke schuldig ist, versucht, den Ideengang nur einigermafsen genügend in Umrissen anschaulich zu machen, habe einen Bogen voll, nur über das erste Presto, geschrieben: aber ich verschone die Leser der mus. Z. damit. — Es muss zu finden sein, woher? und wohin? wenn ein Weg beschrieben werden soll. Es habe demnach mit der allgemeinen Anzeige sein Bewenden: wenn zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnis besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten (sic?), und die eben wegen dieses oben über dem Ganzen schwebenden Geistes durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden —: wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudiren (denn das müssten auch sie), wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste geniefsen kann und mag, vorausgesetzt, dass es mit Geist gemacht ist, und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben. Die Sonate bestehet übrigens, nach zwei Zeilen Einleitung, aus einem affektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein zwölf enggestochene Seiten füllet; aus einem originellen schönen Andante, mit vier höchst wunderlichen Variationen, und dann wieder aus einem Presto, dem bizarresten Satze von allen.

Am 3. Januar 1807 wurde die 3. Sinfonie von Beethoven (die

*) Man vergleiche diese beiden besternten Stellen mit einander; windet sich nicht der Schreiber dessen wie ein Advokat für seinen unrettbar verlorenen Klienten?

Eroica) in Manheim aufgeführt. Der Referent der Allgem. musik. Ztg. (9. Jahrg. Sp. 285) schreibt: „Die 9te öffentliche Versammlung war merkwürdig durch die Aufführung der neuesten Beethovenschen Sinfonie (Esdur). Das Unternehmen, ein solches kolossales Werk vorzutragen, war wieder ein grofses Wagestück; und nur durch die Unterstützung mehrerer Mitglieder des Hoforchesters konnte es zu Stande gebracht werden. Dieses so wol, als die Rücksicht, dass diese Sinfonie doch sonst vielleicht nie, oder Gott weifs wann ein Mal, zur Aufführung gelangt sein würde, machte das Unternehmen dankenswerth."

„Die Meinungen der Zuhöhrer über das Werk waren getheilt. Viele bewunderten es, alle fanden es entsetzlich lang — die Partie der ersten Violine bestehet aus 17 eng gestochenen Folio-Seiten! Der erste Satz ist imponirend und voll Kraft und Erhabenheit; die Durchführung treu und fasslich; die Verstärkung der Bassgänge durch Blasinstrumente, namentlich durch die Waldhörner, erhöht den Effekt beträchtlich; und wie oft auch der Verfasser von seiner Haupt-Idee abzuschweifen scheint, so geschickt und natürlich kömmt er jedesmal wieder auf dieselbe zurück, und erhält so eine fassliche Einheit, welche diesem Stücke hohen Werth beilegt. — Der Trauermarsch ist neu und trägt den Charakter edler Schwermuth: so lang, selbst im Verhältnisse gegen die übrigen Sätze, er auch ist, so verweilt man doch gern in der Empfindung, welche er einflöfst. Die Mischung der Harmonieen ist äufsert rein und korrekt. In der genauen Beobachtung des Piano und Forte liegt hier besonders viel. — Das Scherzo Menuetto ist ein Stück voll lebendiger, rastloser Bewegung, gegen welche die gehaltneren Töne der drei Waldhörner im Trio vortrefflich kontrastiren. — Das Finale hat manchen Werth, welchen ich ihm abzusprechen weit entfernt bin: allein dem Vorwurfe grofser Bizarrerie kann es wol nicht entgehen. Wenigstens hat z. B. vor Beethoven noch kein Komponist es gewagt, ein Stück aus Esdur so anzufangen, dass die Instrumente al unisono auf dem subsemitonio anheben, und in Gängen, welche ganz der Tonleiter von Gmoll angehören, fortzufahren, bis endlich der vierte und die folgenden Takte so barmherzig sind, unser Ohr aus der Verlegenheit zu reifsen und uns in die eigentliche Tonart zu versetzen! Das gleich darauf folgende, zweimal pizzicato wiederholte Thema ist der Neuheit zu Liebe doch auch wol ein wenig zu leer ausgefallen. Ob alle diese Sonderbarkeiten nöthig sind: *per festeggiar il Sovvenire d'un grand Uomo* — wie Hr. Beethoven den Zweck seines Werkes auf dem Titel angiebt —?"

In demselben Jahrgange Spalte 321 erfährt die im Druck vorliegende Sinfonie eine ausführliche mit thematischen Notenbeispielen begleitete Besprechung von einem warmen Verehrer Beethoven's, der sich zwar der Philisterhaftigkeit noch lange nicht entschlagen kann, doch aber nicht überall den Teufel oder Ueberspannten wittert. Trotzalledem ist auch ihm der letzte Satz so unsympathisch — man sollte es kaum für möglich halten, dass gerade dieser Satz damals so wenig Anerkennung fand, der doch eigentlich leichter verständlich als der erste ist — dass er Spalte 331 schreibt:

„Uebrigens ist dies Finale allerdings wieder lang, sehr lang; künstlich, sehr künstlich; ja mehrere seiner Vorzüge liegen etwas versteckt; sie setzen, um, nicht erst hinterher auf dem Papiere, sondern, wie es sein soll, gleich im Moment ihres Erscheinens entdeckt und genossen zu werden, viel voraus; manches ist auch hier scharf und seltsam: aber darum ist doch Rec. weit entfernt, es geradezu zu tadeln" u. s. f.

Derselbe Band, Spalte 433, enthält eine Kritik der grofsen Fmoll-Sonate (appassionata) opus 57, deren erster Satz den Wiederspruch der damaligen Wortführer wieder arg erregte. Der Recensent schreibt: „Jedermann kennt B.'s Weise, die grofse Sonate zu bearbeiten; und bei aller — bei der gröfsten Mannigfaltigkeit im Einzelnen, bleibt B. dieser seiner Weise doch im Ganzen immer ziemlich treu. In dem ersten Satze dieser Sonate (13 Seiten in $^{12}/_{8}$ Takte) hat er einmal wieder viele böse Geister losgelassen, wie man diese aus andern seiner grofsen Sonaten auch schon kennet: aber wahrhaftig, es ist hier auch der Mühe werth mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, sondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien zu kämpfen! Es ist jedoch über diese Eigenheiten der Laune dieses Meisters schon so oft gesprochen worden, dass Rec. kein Wort mehr darüber sagen mag, sondern nur bemerken will, dass er eben darum auch über das Detail dieses ganzen langen Satzes nichts sagen kann, indem hier fast alles von diesen Eigenheiten durchdrungen ist. Dass es dabei nicht an Stellen fehlt, die den grofsen Künstler gar nicht verkennen lassen, verstehet sich von selbst. Wer übrigens dies Allegro ganz so, wie es gespielt werden soll vortragen kann, verdient wahrhaftig Respekt als Klavierspieler." Der folgende Satz dagegen erfährt von ihm die höchste Anerkennung; so sagt er: „wenn du nicht fühlst, sag' ich, solche Musik gehe von Herzen zu Herzen, so — hat Einer von uns beiden keins! —" Ebenso anerkennend äufsert er sich über den letzten Satz.

Abraham Megerle,

Sohn des Schlossermeisters Balthasar M., geb. den 9. Hornung 1607 zu Wasserburg am Inn in Oberbayern, gest. den 29. Mai 1680 im Kollegialstift zu Altöttingen. Mit 10 Jahren studirte er in Innsbruck und war Scholar und Kapellknabe des Hofkapellmeisters Johann Stadlmayr, 1617—1634. Im Jahre 1640 wurde er vom Bischof von Constanz, Johann VI. von Salzburg, als Kapellmeister am Dome berufen (nach einem Bittgesuch an den Kaiser). 1655 verließ M. Salzburg und ging nach Altöttingen in Bayern ins adeliche Kollegialstift, nachdem er vom Kaiser in den Adelstand erhoben war. Seine Werke erschienen von 1634—40 in Constanz, 1642—49 in Salzburg, 1657—1668 in München. In seinem Testamente verzeichnete M. gegen 1486 Kompositionen und machte das Kloster Zofingen bei Constanz zum Erben derselben. Diese Nachrichten sollen sich nach Sig. Keller in *Kobolt's lib. prop. Ecclesiae veteris Oetingano* befinden, doch war dies Buch bis jetzt für uns nicht erreichbar. Die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt kein Werk von ihm. Wer kann Näheres mitteilen?

Ein noch unbekanntes Sammelwerk.

Die Stadtbibliothek in Breslau birgt noch manchen ungeahnten oder lange gesuchten Schatz. Bei meinen Durchforschungen fand ich folgendes Sammelwerk:

CUNIS SOLENNIB. | JESULI | RECENS-NATI | SACRA | GENETHLIACA. | ID EST, | PSALMODIÆ | EPÆNETICÆ | EDIT | STUDIO ET SUMPTIB. | AMBROSI PROFI | ELISABETANI | VRATISL. | ORGANOEDI. | BASIS. || EXSCRIPT. | TYPIS LIGIIS SARTORIANIS. | ANNO MDCXLVI.

In der Breslauer Stadtbibliothek ist nur vorhanden: Cantus, Altus, Tenor, Basis, Basis Continua und VI. Vox. Gestempelt: Ex Bibl. ad aed. Mar. Magdal. Format: Quart.

Druck sehr mangelhaft. In Bas. cont. die untere Hälfte von S. 14 verklebt.

In Cantus pag. 34 durch Neudruck überklebt, auch fehlt in Scheidt's *Psallite* eine allerdings leicht zu ergänzende Stelle in Tenor oder Bass (eine ausgesetzte Partitur habe ich nicht zur Hand). Druckfehlerverzeichnis ist nicht vorhanden. Ganz charakteristisch für die unruhigen Zeiten über die Profe in einer Vorrede a. a. O. sagt:

„Es sei kaum möglich die Gedanken noch beisammen zu halten, daher möge der Käufer die errata entschuldigen; ein Verständiger wüsste auch leicht sie zu bessern."

Inhaltsverzeichnis:

A 2 Voc.

1. O Felix, *Alexandri Grandi.* C & A
2. Jubilate Exultate (darunter deutscher Text: a) Freuet euch; b) Singt ihr), *Joh. Priuli.* 2 C ò T
3. Quando natus es, *Galeatij Sabbatini.* C & A
4. O magnum mysterium, *Joh. B. Alovisij.* 2 C ò T
5. Dies sanctificatus, *Joh. Rovettae.* C ò T & B
6. Natus est Jesus, *Casp. Casati.* 2 C ò T.
7. Nunc surgite (du mächtiger Fürst), *Ambr. Cremonesij.* 2 C ò T
8. O felix felicitas, *Casp. Casati.* Dial. C. C.

A 3 Voc.

9. Lobt Gott ihr Christen, *Ambr. Cremonesij.* C. C. B.

A 4 Voc.

10. Ein Kindlein so löbelich, *S. Scheidt,* c. lic. auct. à 5
11. Psallite unigenito, *S. Scheidt.* C. A. T. B.
12. Quid vidistis o Magi, *Casp. Casati.* In dial. C A T B

A 5 Voc.

13. O grofses Wunder, *Marc. Schacchij.* C. A. T. T. B.
14. Freuet euch, *Franc. Turini.* C. T. B. & 2 Violini.
15. O Wunder grofs, *ejusd.* C. T. B. & 2 Violini.
16. Dem neugeborenen Kindelein, *Barth. Gesius.* C. C. A. T. B.
17. Seid fröhlich, *Greg. Langij.* C. C. A. T. B.
18. Wohl auf, wohl auf, *Ejusd.* C. C. A. T. B.
19. Der Engel sprach, *Ejusd.* C. C. A. T. B.
20. Da Christus geboren war, *Ejusd.* C. C. A. T. B.
21. Vom Himmel hoch, *J. H. Schein.* C. A T. T. B.

A 6 Voc.

22. Maria hat, A. P. (natürlich *Ambr. Profe*). In Dial.
23. Was für Mehre, *Joh. Priuli.* T. T. T. & 3 Instr.
24. Nun ist es Zeit zu singen, *Incerti.*
25. Gegrüfset seist du Jesulein, *A. P.* C. A. T. T. B. & 1 Viol.
26. { Wer bringt zum / Deus Rector caeli / Krieg hat lang } *Joh. Priuli.* C. A. T. B. & 2 Viol.
27. Alleluja. Ach mein Herzlieber, *Hammer Schmidt.* (sic?)

A 7 Voc.

28. Dixit Dominus, *Maur. Cazzati.* C. A. T. T. B. & 2 Viol.

A 8 Voc.

29. { Nativitas Christi / Ecclesia Christi } *Alex. Grandi.*

30. Singet & springet, *Joh. Priuli.* C. A. T. T. B. & 3 Instr.

31. Uns ist geborn ein Kindelein, *Mich. Praetorius.*

Melkhof. *Postler.*

Mitteilungen.

* In dem Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels, 4. Bd. Lpz. 1879, Seite 29—35 u. Nachtrag 5. Bd. 1880, S. 309 befinden sich Notizen über *Mathias Apiarius*, ersten Buchdrucker in Bern, von G. Rettig. Obgleich die musikalische Thätigkeit Apiarius' vom Verfasser nicht berücksichtigt oder nicht gekannt ist, so sind die Notizen dennoch auch für uns von Wert. Mathias Apiarius oder Biener*) — nicht zu verwechseln mit Peter Apianus (später Mathematiker) und Johannes Schwyntzer oder Schweyntzer (= Aprionanus) — scheint nach Analogie der Daten um 1500 geboren zu sein; wo, ist unbekannt. 1530 oder 1531 druckte A. sein erstes Buch in Strafsburg. Dem können wir hinzufügen, dass er 1537 mit Peter Schoeffer sociirt war und Joh. Walther's Wittenbergisch Gesangbüchli in Strafsburg herausgab. (Siehe Publikation Bd. VII, Einleitung Spalte 16 und Schletterer's Katalog der Augsburger Bibliotheken p. 104.) 1537 wird A. von Strafsburg nach Bern berufen. NB. Der Verf. des Aufsatzes hat im „Berner Taschenbuch" 1880 unter der Ueberschrift: „Buchdrucker und Reformatoren" nachträglich nachzuweisen gesucht, dass A. seine Berufung nach Bern wesentlich den Beziehungen zu Capito, Butzer und Oekolampad verdanke. Da 1554 seine eigene Firma erlischt und von diesem Jahre an sein Sohn *Samuel* als Drucker in Bern auftritt, so ist anzunehmen, dass Mathias A. etwa 1554 gestorben ist.**) Des Mathias A'.s Druckerzeichen ist bekanntlich ein Bär, von Bienen umgeben, nach Honig gehend. Nur verhältnismäfsig wenige, aber durch Sauberkeit und Korrektheit hervorragende Druckwerke von letzterem sind bekannt, z. B. Pauli's „Schimpf und Ernst." Mathias A. war noch Buchdrucker, Buchhändler u. Buchbinder in einer Person, während seine Söhne, der schon genannte Samuel als Drucker und sein Bruder Siegfried***) als Buchbinder und Xylograph, das Geschäft geteilt fortsetzten. Die Söhne waren übrigens nichts weniger als lobenswert in ihrem Lebenswandel, wie aus den Berner Ratsakten hervorgeht, weshalb denn auch das vom Vater so rühmlich begründete Geschäft bald zurückging und schon 1564 die Druckerei der Firma Apiarius aufgehört zu haben scheint. Noch ist als interessant mitzuteilen, dass Georg Wickram in seinem „Rollwagenbüchlein" (Ausgabe von H. Kurz, Leipzig 1865, S. 21) in der achten Erzählung: „Von

*) Monatsh. 1876 p. 101, 102 nennt Apiarius seinen Sohn „Sigfried Apiarius, genannt Biner".

**) 1553 den 18. August gab er noch Wannenmacher's Bicinia heraus und schrieb selbst die Dedication dazu, in der er am Ende noch eine Reihe Musikwerke verspricht zu veröffentlichen (Monatsh. 1876 p. 101).

***) Siegfried wird aber 1553 von seinem Vater in der erwähnten Dedication als Stadtpfeifer in Bern bezeichnet.

brüderlicher Treu" unsern Mathias Apiarius mit seinem guten Freunde, dem Berner „Buchführer" Hippokras, durch eine humoristische Erzählung literarisch verewigt hat. *A. Quantz.*

* Im Londoner Athenaeum vom 19. Nov. 1881 macht Herr George Grove darauf aufmerksam, dass Briefen nach zu urteilen, von Franz Schubert noch eine „Grofse Sinfonie" vom Jahre 1825, in Gastein komponirt, existiren muss und weist dies in längerer Auseinandersetzung umständlich nach. Herr Grove (Lower Sydenham, S. E., London) hat von dem Artikel einen Separatabdruck in deutscher Sprache hergestellt, den er gratis versendet. Besitzer von Schubert-Autographen werden hiermit darauf aufmerksam gemacht.

* Herr Theodor Distel in Dresden teilt im Anzeiger des germanischen Museums (1881 Sp. 336) einen Brief des Bürgermeisters Hieronymus Rauscher in Leipzig an den Kurfürsten August von Sachsen (29. April 1575) bei Uebersendung von 24 Rollen „messenen und stelenen seiten uff die instrument" mit, der uns Kunde giebt, dass man damals die besten Darmsaiten in Leipzig verfertigte. Der Brief lautet: „Demnach E. Ch. F. G. mir fur zweien monaten ezlicher stelenen und messenen auch anderer seiten halber, die mann uff die geigen zu brauchen pfflegett, genedigst schreiben lassen, welche aber domals nichtt zu bekomen gewesen, als hab ich der seiten uff die geigen fur zwene gulden vonn Frankfortt bestellt, alhie aber werden die allerbesten gemacht."

* *Adler*, Guido (Dr. der Philosophie und der Rechte. Privatdocent für Musikwissenschaft an der Universität Wien.) Studie zur Geschichte der Harmonie. (Mit 16 Blätter Noten-Beilagen.) Wien, 1881. In Commission bei Carl Gerold's Sohn. (Aus dem Jahrgange 1881 der Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften (XCVIII. Bd. III. Heft, S. 781) besonders abgedruckt.) In 8°, 52 Seiten Text und 31 S. Notenbeilagen. Eine sehr interessante auf wissenschaftlicher Untersuchung begründete Abhandlung, die sich den Fauxbourdon zum Vorwurfe genommen hat und dessen Entstehung und Ausbildung untersucht und verfolgt. Zum Behufe dessen ist auch der Tractat des Guillelmus Monachus „De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus" aus Coussemaker's Scriptores, 3. Bd., abgedruckt u. mit einer deutschen Uebersetzung versehen, dem sich eine Exegese des Textes anschliefst. Den Schluss bilden die Musikbeispiele. Die Arbeit ist sehr anerkennenswert.

* Zur Feier des 25jährigen Bestehens des *Waetzoldt*'schen Männergesang-Vereines (zu Breslau). Ein Erinnerungsblatt für seine jetzigen und ehemaligen Mitglieder, Gönner und Freunde. Breslau, Druck von Robert Nischkowsky 1881. In 8°, 40 Seiten. Aufser der Darstellung der Entwickelung und Leistungen des Vereines ist die Biographie des Gründers und langjährigen Leiters desselben, Rudolph Waetzoldt, geb. 1828, gest. 1867, eingeflochten. Der jetzige Dirigent ist Herr Julius Lehnert, von dem wohl auch die vorliegende Brochüre herrührt. Verzeichnisse der aufgeführten Kompositionen und der einstigen und jetzigen Mitglieder beschliefsen dieselbe.

* *Fromme's* musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1882. Siebenter Jahrgang. Redigirt von Dr. Th. Helm. Wien, Carl Fromme. In kl. 8°. 265 S. Enthält wieder allerlei Wissenwertes in bekannter Ordnung. Leider macht man bei all diesen Unternehmungen die Erfahrung, dass bei der Prüfung eines Abschnittes, über den man gerade gut unterrichtet ist, die gröfsten Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten zu Tage treten. So hier auf Seite 82 u. f. welche eine

Totenliste „im Musikjahre 1880/81“ enthalten. Nicht nur die kleine Anzahl Notizen fällt auf, ganz besonders aber die Ungenauigkeit in Angabe des Datums. Dass der verstorbene Karl Eckert immer noch M. Eckert heifst und am 7. Dez. 1819 geboren sein soll, kann dabei nicht Wunder nehmen (vide Monatshefte XI, 16).

* *Richard Wagner* Kalender. Merkbüchlein über . . . 's Leben, Werke und Wirken für alle Tage des Jahres. Wien, Carl Fromme (1882). Kl. 8°. 71 Seiten in prächtiger Ausstattung. Eine wunderliche Idee, die durch das Fehlen eines Registers nicht einmal einen praktischen Wert für den künftigen Biographen erhält.

* Durch die Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin oder durch die Redaction sind folgende Werke zu beziehen:

Register zu den ersten zehn Jahrgängen der Monatsh. f. Musikg. Berlin 1879 T. Trautwein. Preis 2 Mk.

Schubiger (Anselm): Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit vielen Musikbeilagen. Berlin 1876 T. Trautwein. Preis 6 Mk.

Sebastian Virdung's Musica getutscht und ausgezogen. Basel 1511. Autographirter Umdruck des Originaldruckes. Ein Werk über die Instrumente mit zahlreichen Abbildungen. Berlin 1882 T. Trautwein. In quer 8°. Preis 10 Mk.

Das älteste bekannte deutsche Singspiel *Seelewig*. Gedichtet von Georg Philipp Harsdörffer, in Musik gesetzt von *Siegmund Gottlieb Staden*, Nürnberg 1644. Neue Ausgabe mit einem ausgesetzten Generalbass nebst Klavierauszug versehen von Rob. Eitner. Berlin 1881 T. Trautwein. 8°. Separatabdruck aus den Monatsheften für Musikgeschichte, Preis 3 Mk.

* Zum Verkauf liegt bei der Redaction ein Exemplar: Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik. Unter Mitwirkung auswärtiger Musiker. Herausgegeben von H. Oberhoffer, Prof. der Musik am Schullehrer-Seminar in Luxemburg. Lux., Gebr. Heintzé. 1862. 1. Jahrg. (Titel u. Nr. 1 fehlen). 2. Jahrg. 1863, Lux. bei V. Bück, komplet mit Musikbeilagen älterer und neuerer Meister. Ebenso Jahrg. 3, 4, 6 bis 10 (1871). Hier hörte die Zeitschrift auf zu erscheinen. 2 Vol. in Halbled. Preis 9 Mk.

* Die Redaction versendet bei Einsendung des Betrages 1 kompletes gebrauchtes Exemplar der Monatshefte für 60 Mk.: Jahrg. 1—5 gebunden, 6—11 ungebunden. Auch kann Jahrg. 1—5 für 35 Mk. und 6—11 für 30 Mk. bezogen werden.

* Ende Dezember ist den Subscribenten der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der 11. Band übersendet worden, bestehend in dem autographirten Umdruck von *Sebastian Virdung's* Musica getutscht. Basel 1511. Die Jahreseinzahlung laut beiliegender Rechnung ist im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Ebenso der Beitrag der Mitglieder der Gesellschaft nebst dem Abonnement der Monatshefte mit 6 Mk. — Wer der Publikation als Subscribent beizutreten wünscht, melde sich gefälligst beim Unterzeichneten. *Eitner.*

Berlin S. W. Bernburgerstr. 9.
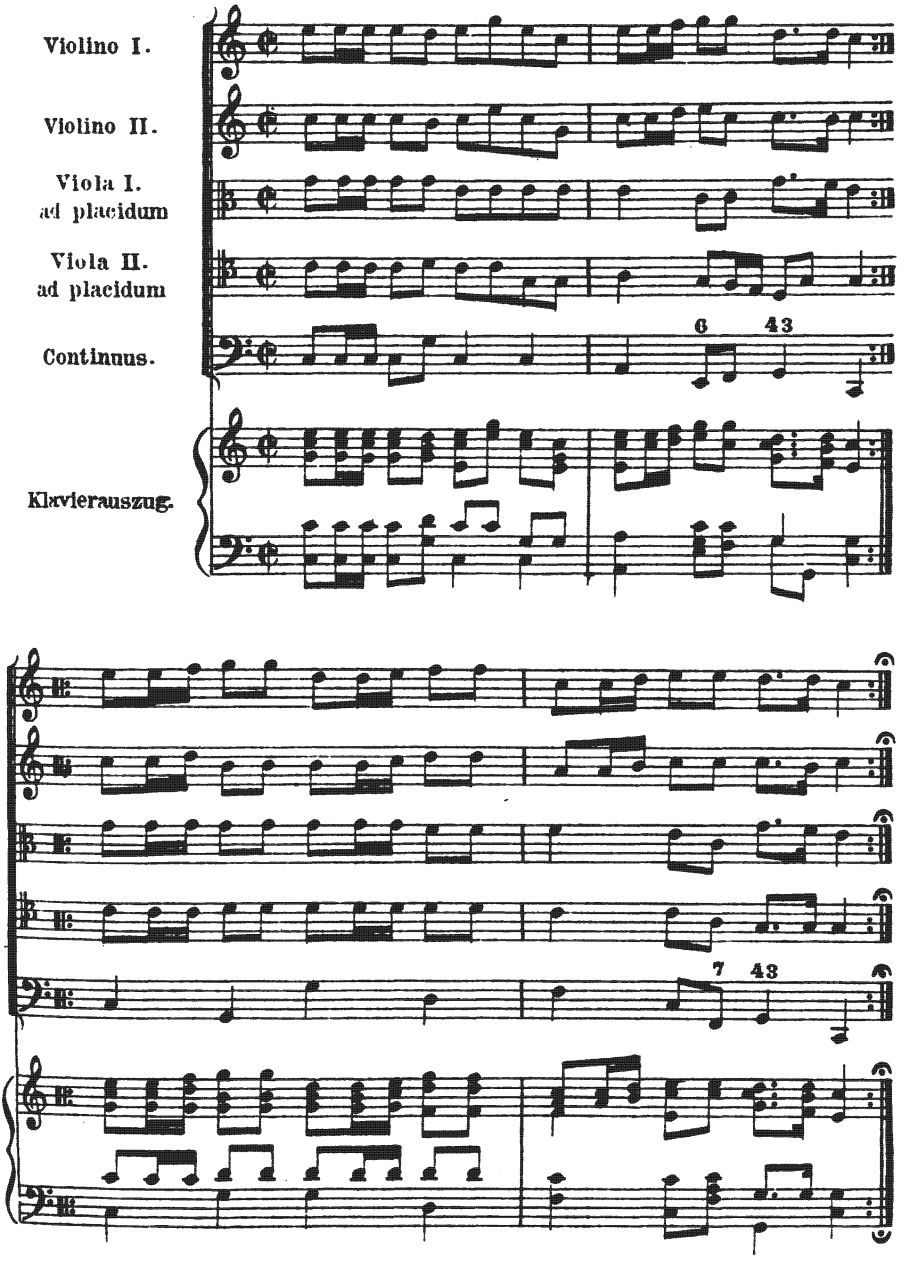
* Hierbei eine Musikbeilage: Volksmusik im 17. Jahrhundert, Seite 17—24.
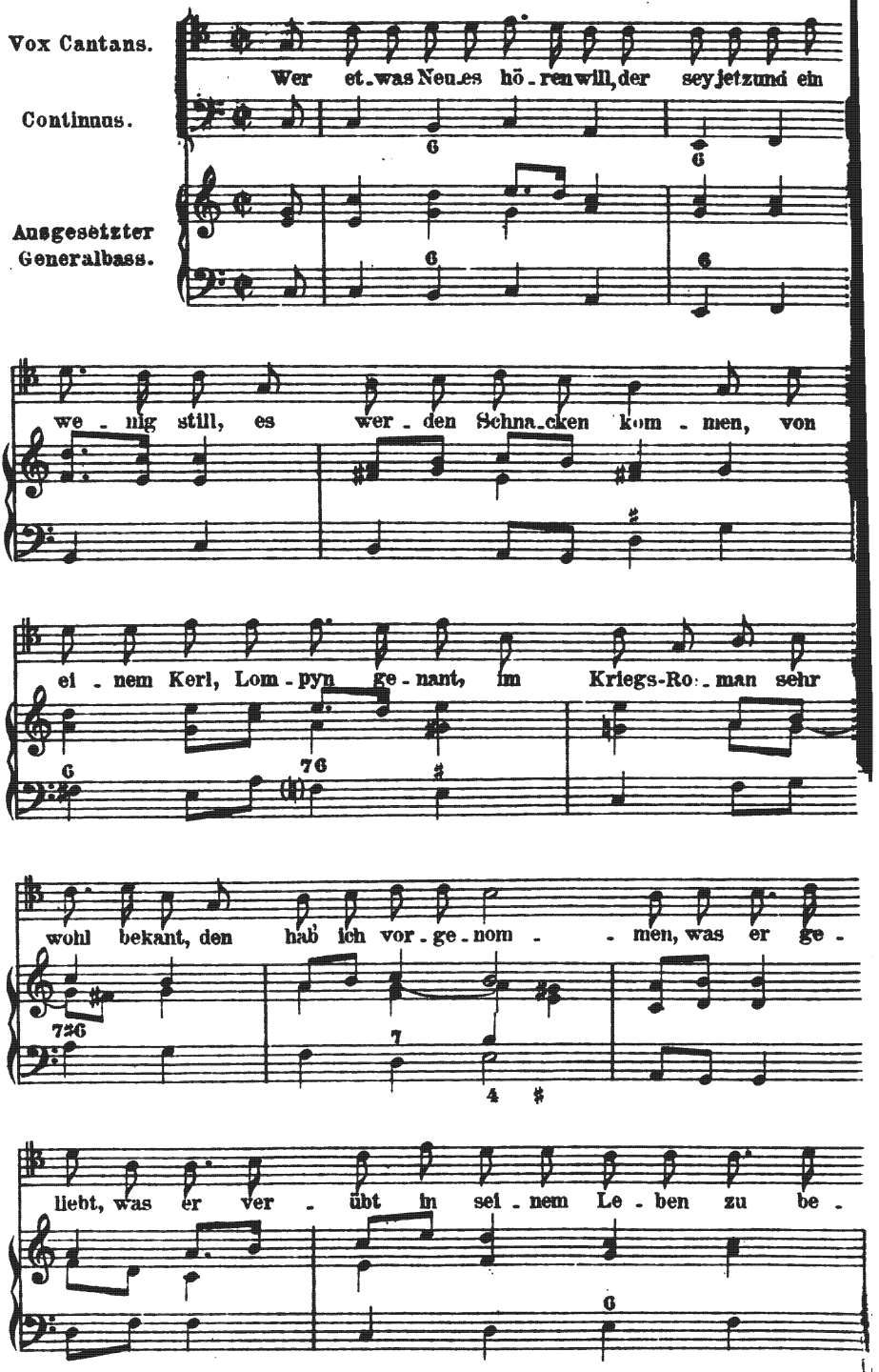
Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.
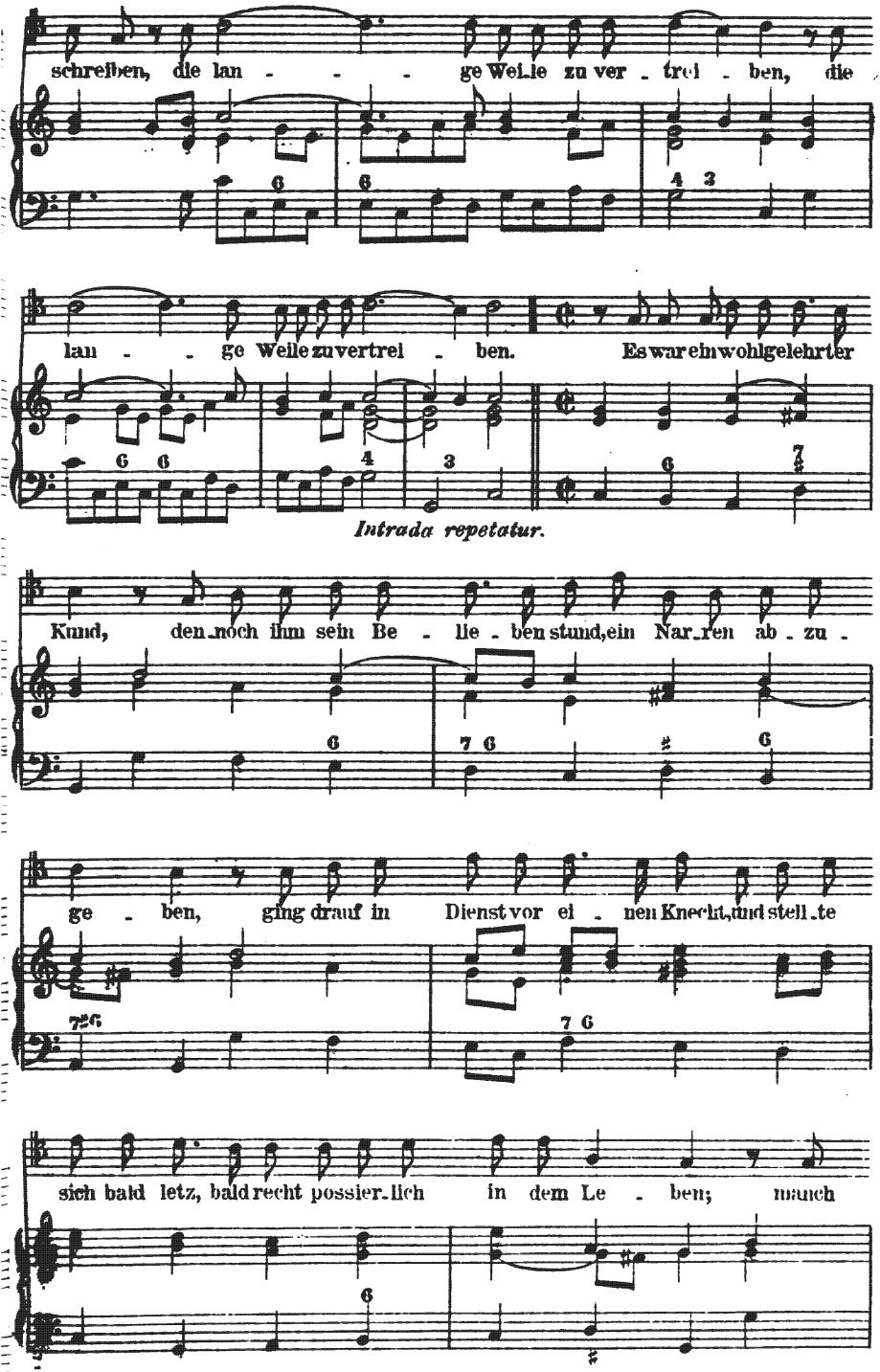
Volksmusik
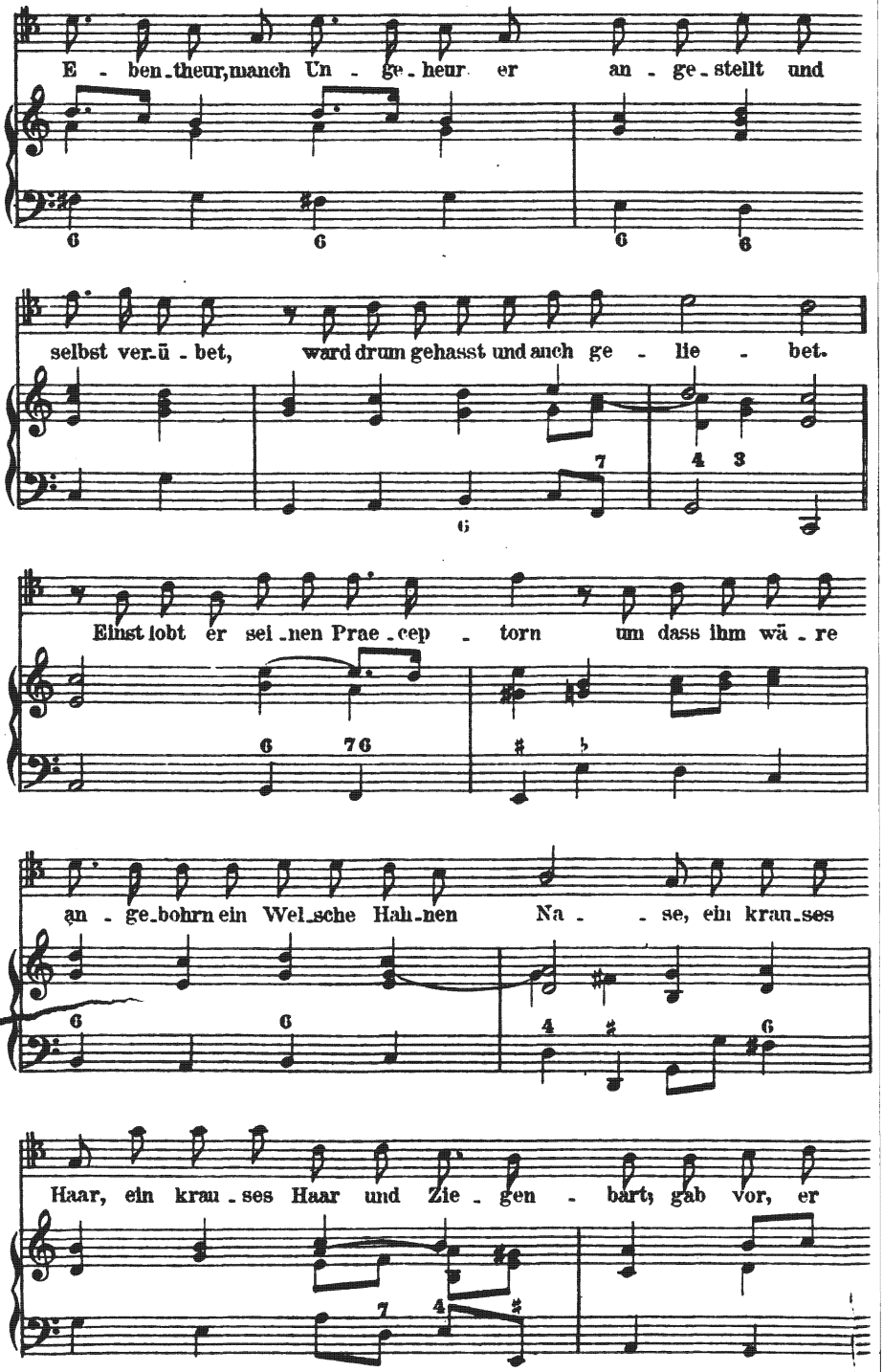
von einem Bänkelsänger des 17. Jahrhunderts.
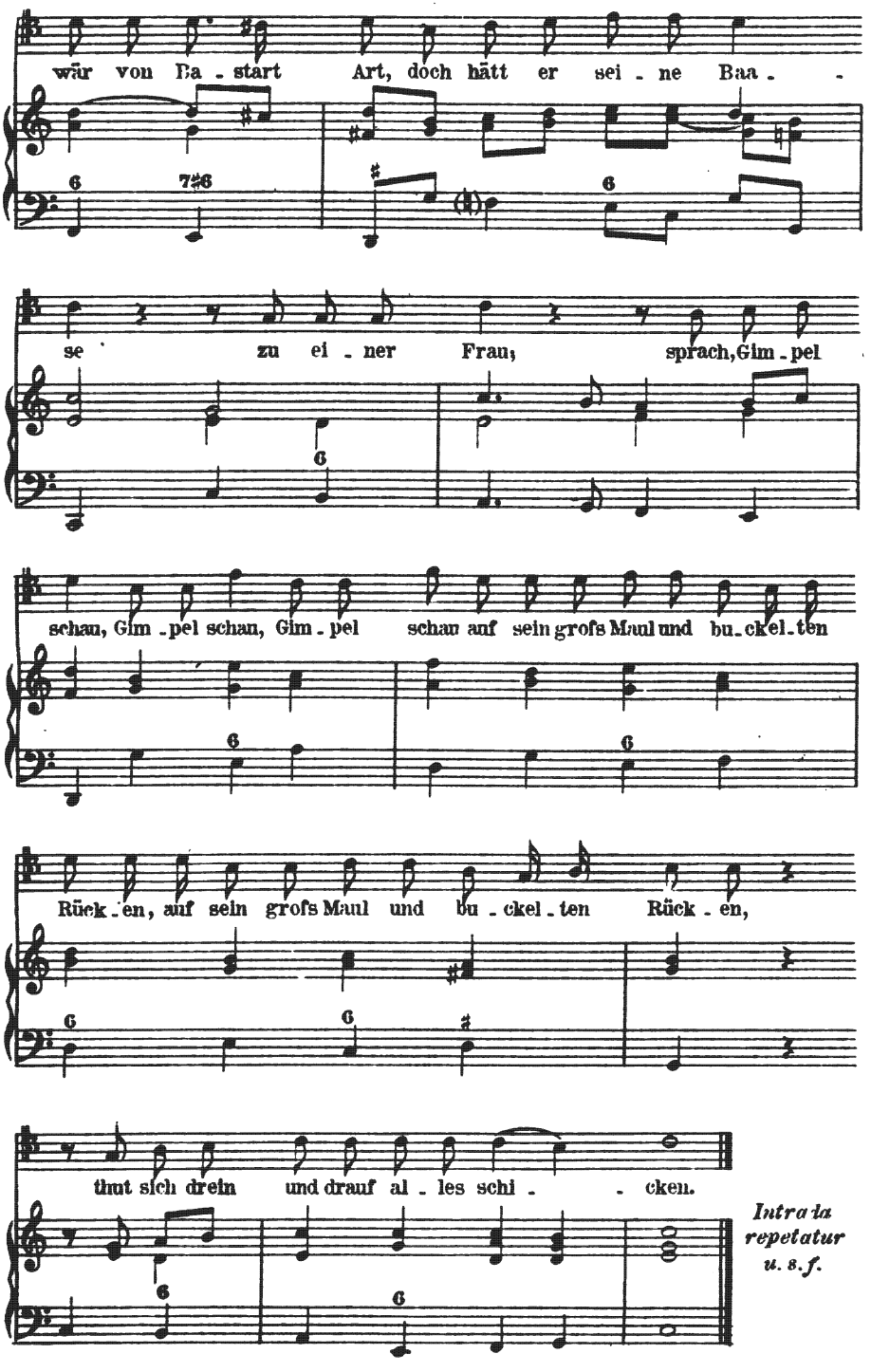
No 1. Intrada.
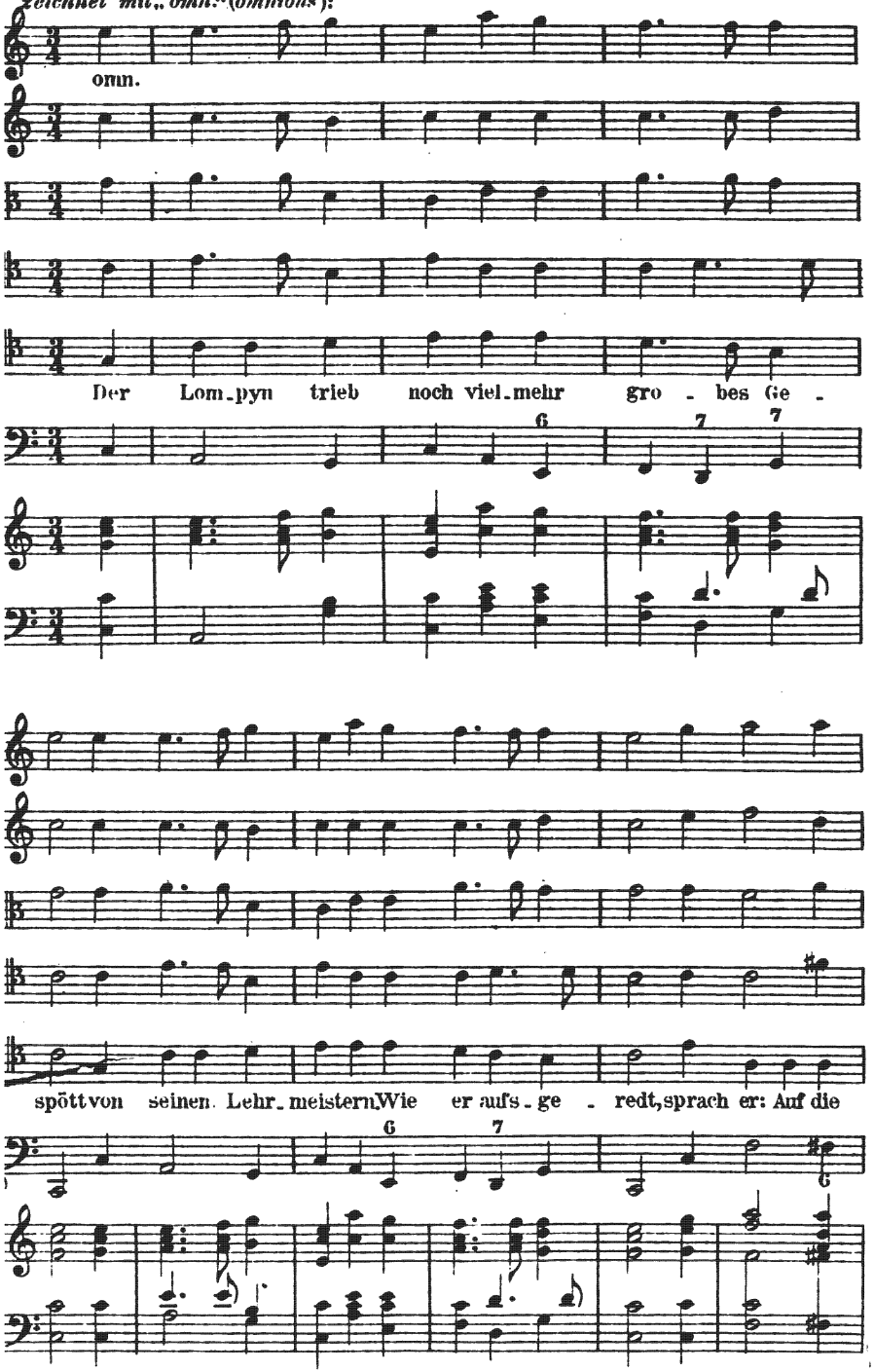



Vox Cantans.
Continuus.
Ausgesetzter Generalbass.
Wer et was Neues hö ren will, der sey jetzund ein
we nig still, es wer den Schnacken kom men, von
ei nem Kerl, Lom pyn ge nant, im Kriegs-Ro man sehr
wohl bekant, den hab ich vor ge nom men, was er ge
liebt, was er ver übt in sei nem Le ben zu be
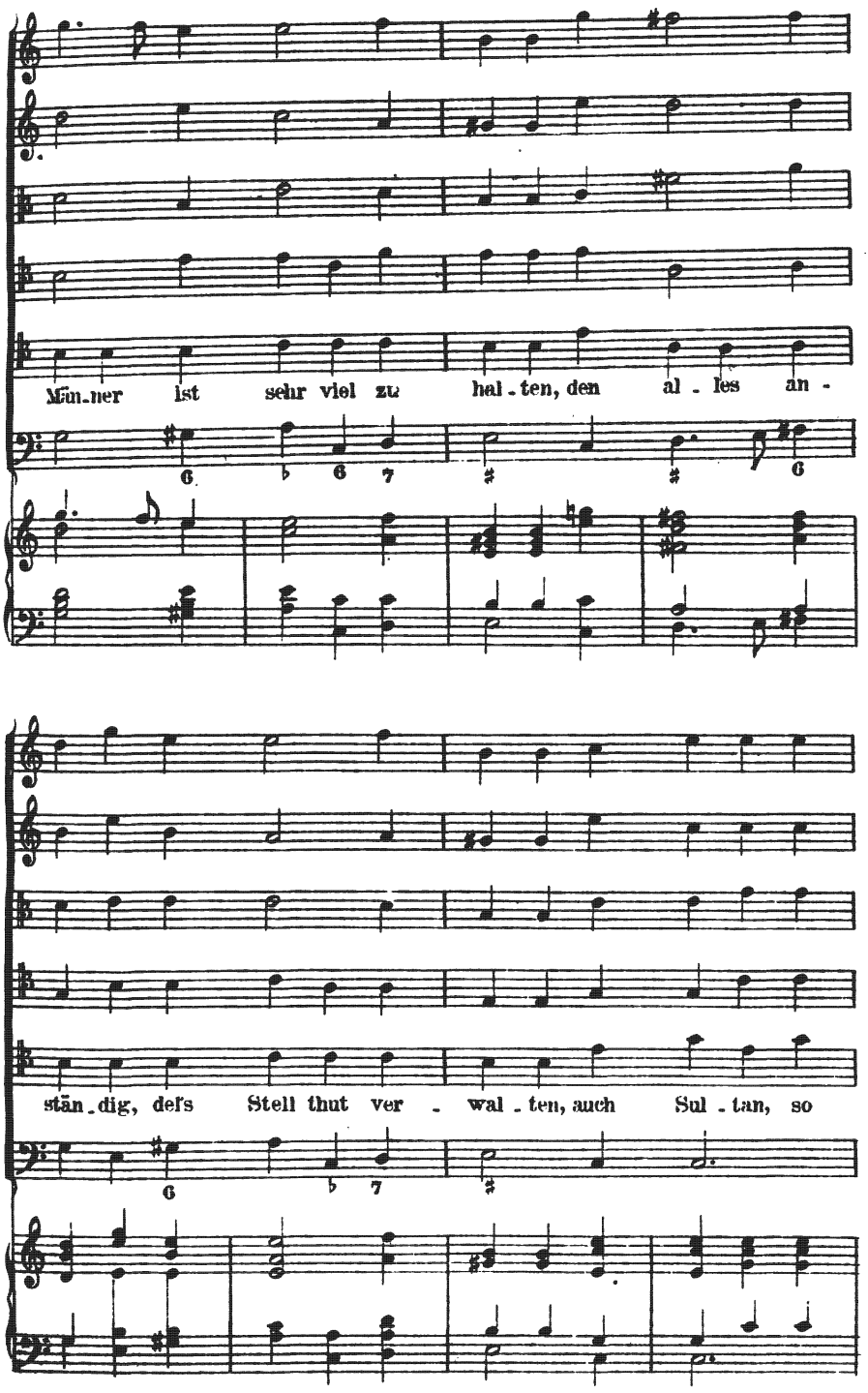

schreiben, die lan - - - ge Weile zu ver - trei - ben, die
lan - - ge Weile zu vertrei - ben. Es war ein wohlgelehrter
Intrada repetatur.
Kind, den noch ihm sein Be - lie - ben stund, ein Nar - ren ab - zu -
ge - ben, ging drauf in Dienst vor ei - nen Knecht, und stell - te
sich bald letz, bald recht possier - lich in dem Le - ben; manch
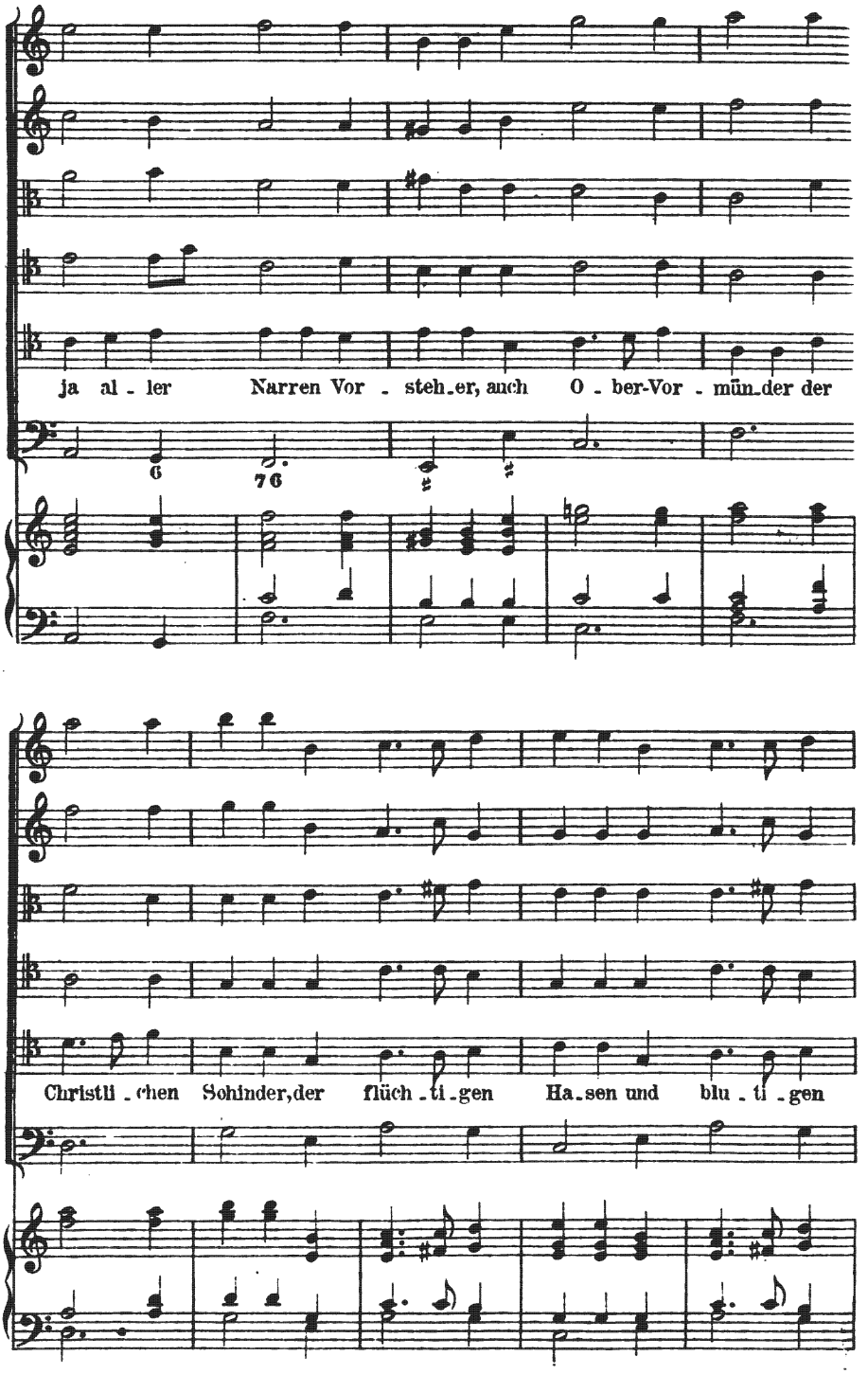

E - ben-theur, manch Un - ge-heur er an - ge-stellt und
selbst ver-ü-bet, ward drum gehasst und auch ge - lie - bet.
Einst lobt er sei-nen Prae-cep - torn um dass ihm wä-re
an - ge-bohrn ein Wel-sche Hah-nen Na - - se, ein kraus-ses
Haar, ein krau-ses Haar und Zie-gen - bart, gab vor, er
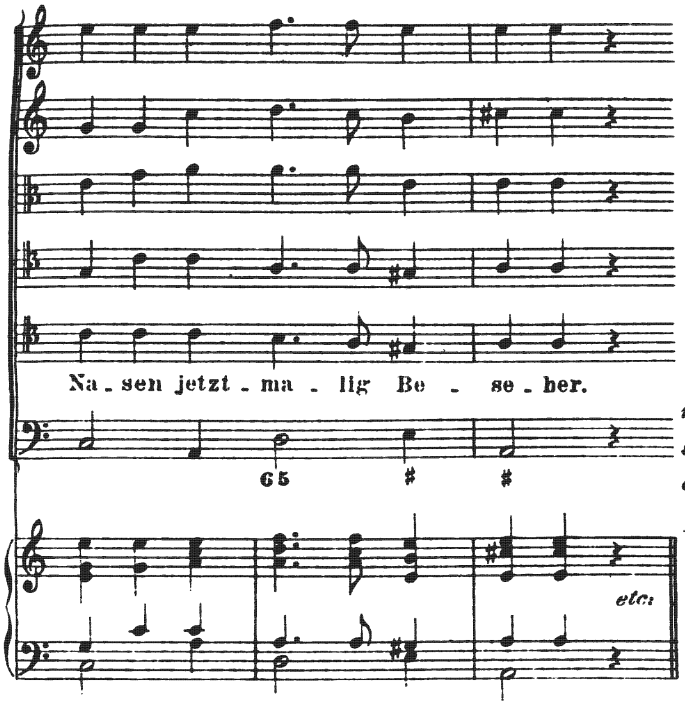

wär von Ba - start Art, doch hätt er sei - ne Baa - -
se zu ei - ner Frau, sprach, Gim - pel
schau, Gim - pel schau, Gim - pel schau auf sein grofs Maul und bu - ckel - ten
Rück - en, auf sein grofs Maul und bu - ckel - ten Rück - en,
thut sich drein und drauf al - les schi - - cken.
Intrada repetatur u. s. f.

Weiterhin (Seite 5) findet sich folgende Stelle mit Instrumentalbegleitung, bezeichnet mit „omn.“ (omnibus):
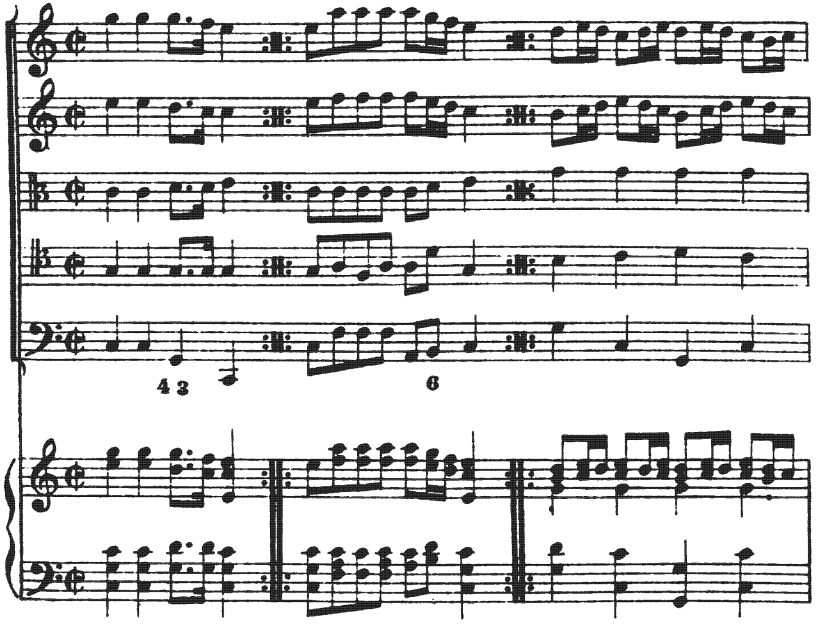



Mün-ner ist sehr viel zu hal-ten, den al-les an-
ständ-dig, des Stell thut ver-wal-ten, auch Sul-tan, so
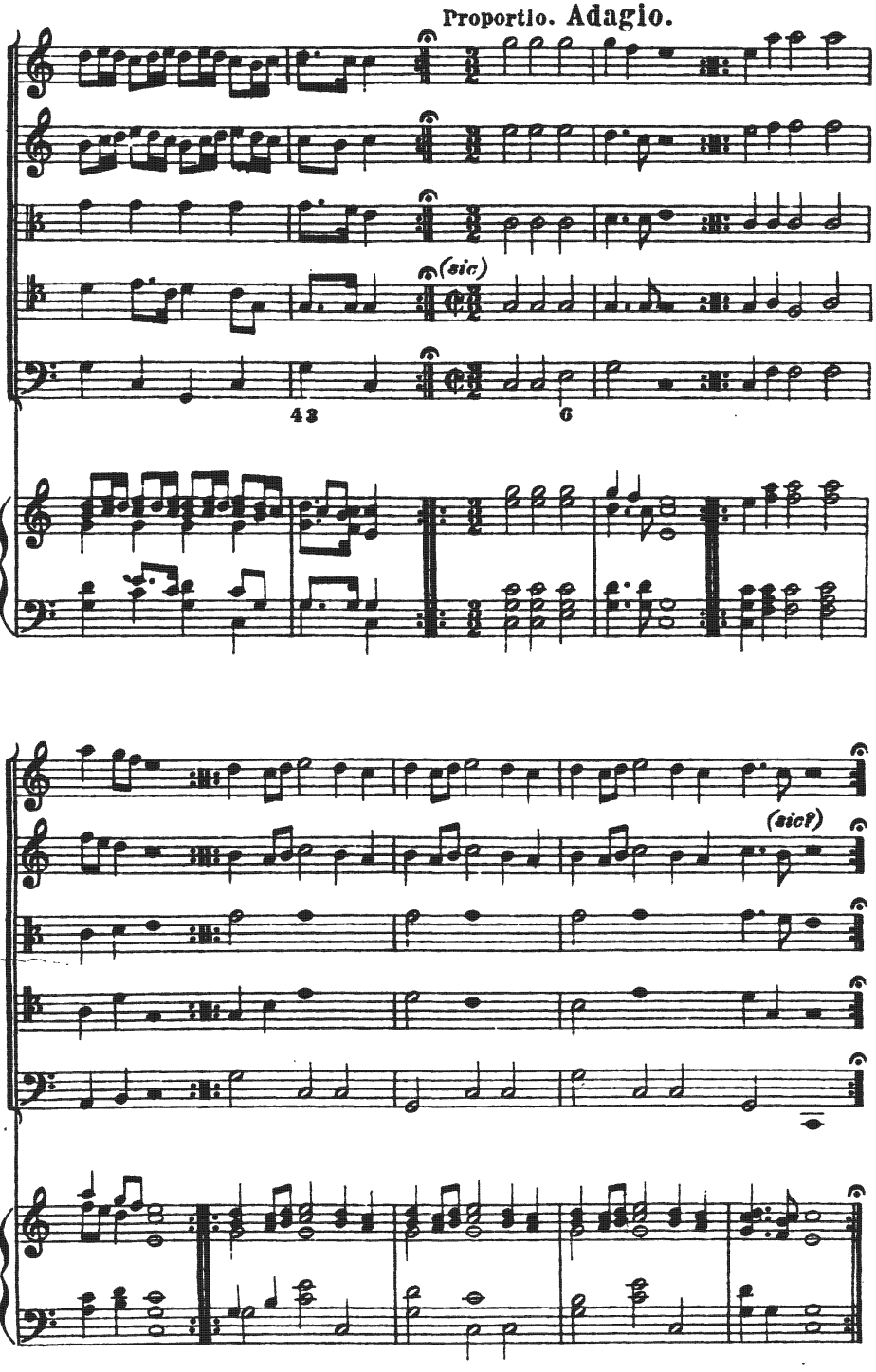

ja al - ler Narren Vor - steh_er, auch O - ber-Vor - mün_der der
Christli - chen Schinder, der flüch - ti_gen Ha_sen und blu - ti_gen
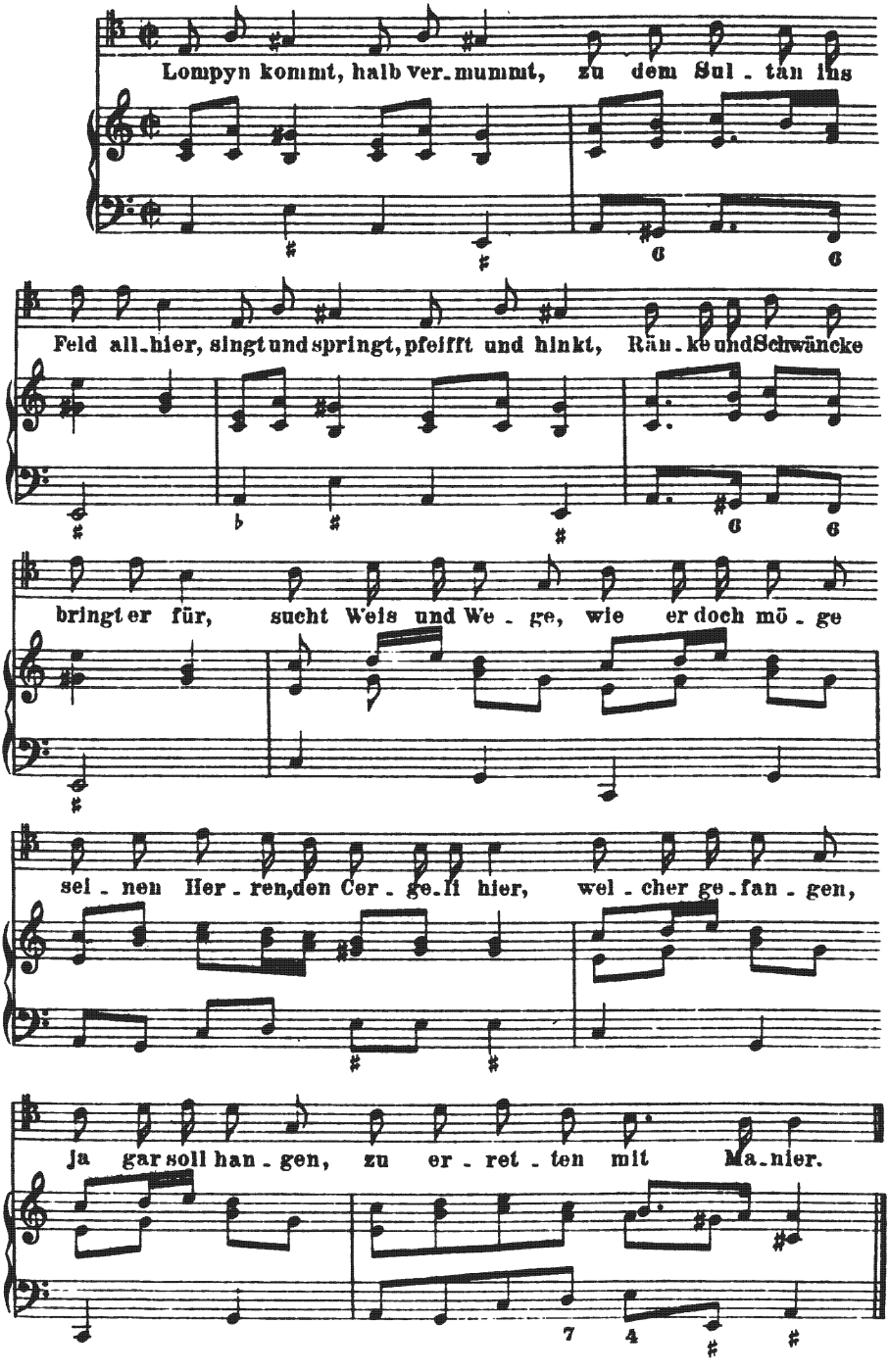


etc: folgt ein Solo mit bez. Bass und später nochmals ein „ omnibus:“

Nº 2. *Kosaken Ballet, allezeit geschwinder.*
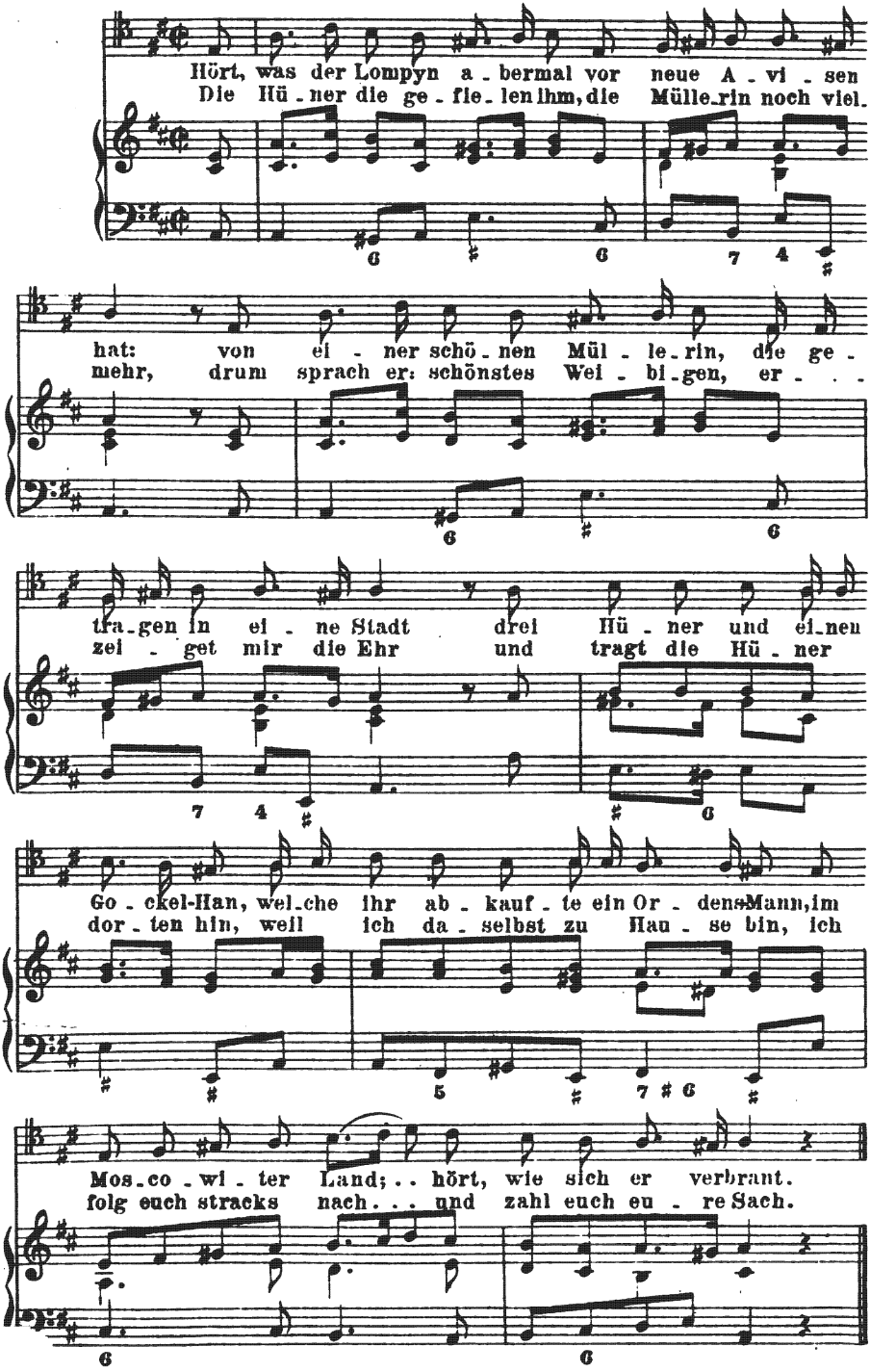



Proportio. Adagio.
(sic)
4 3
6
(sic?)
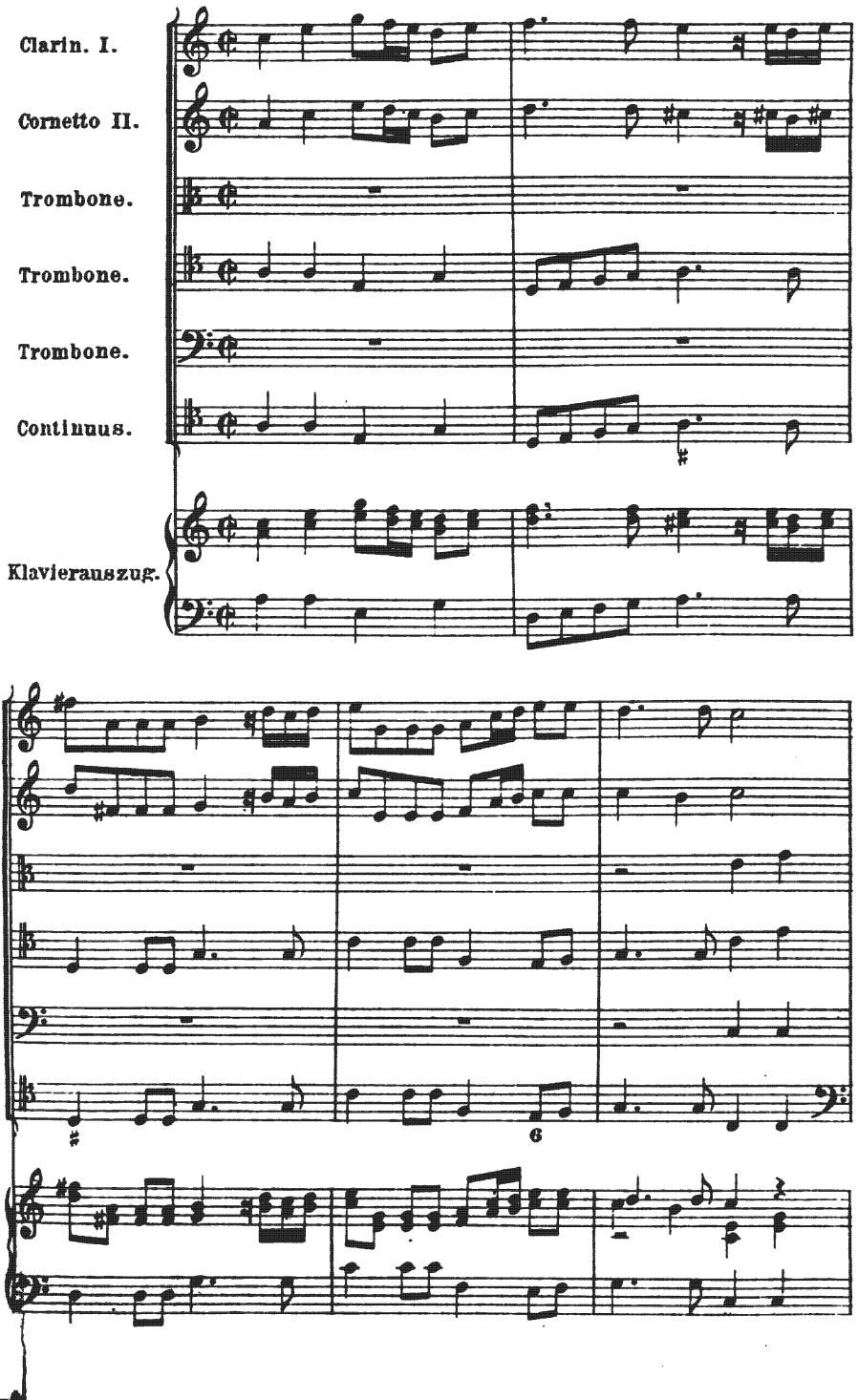
Nº 3. *Nach einem „Polnisch Ballet" folgt ein* Solo.

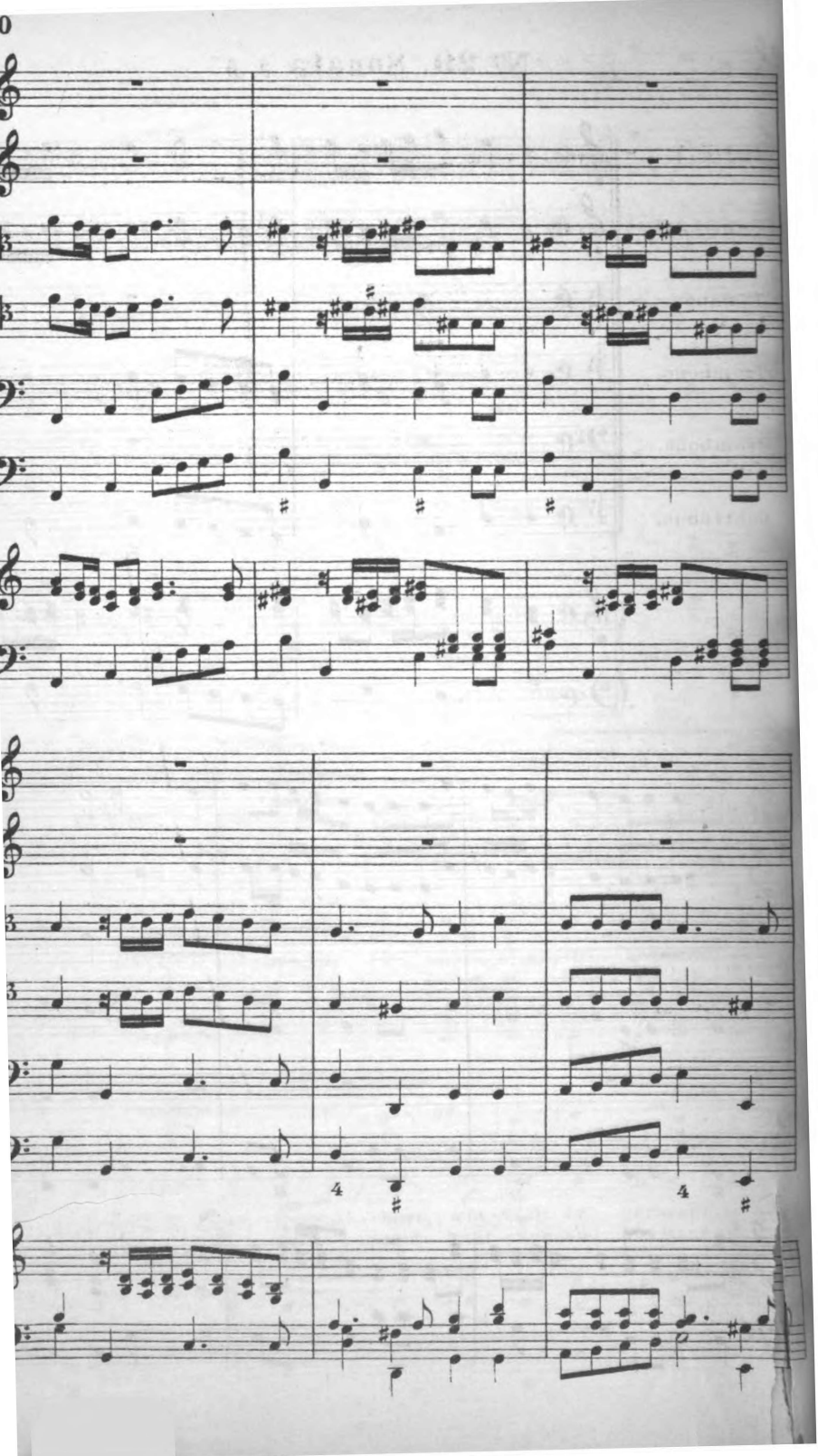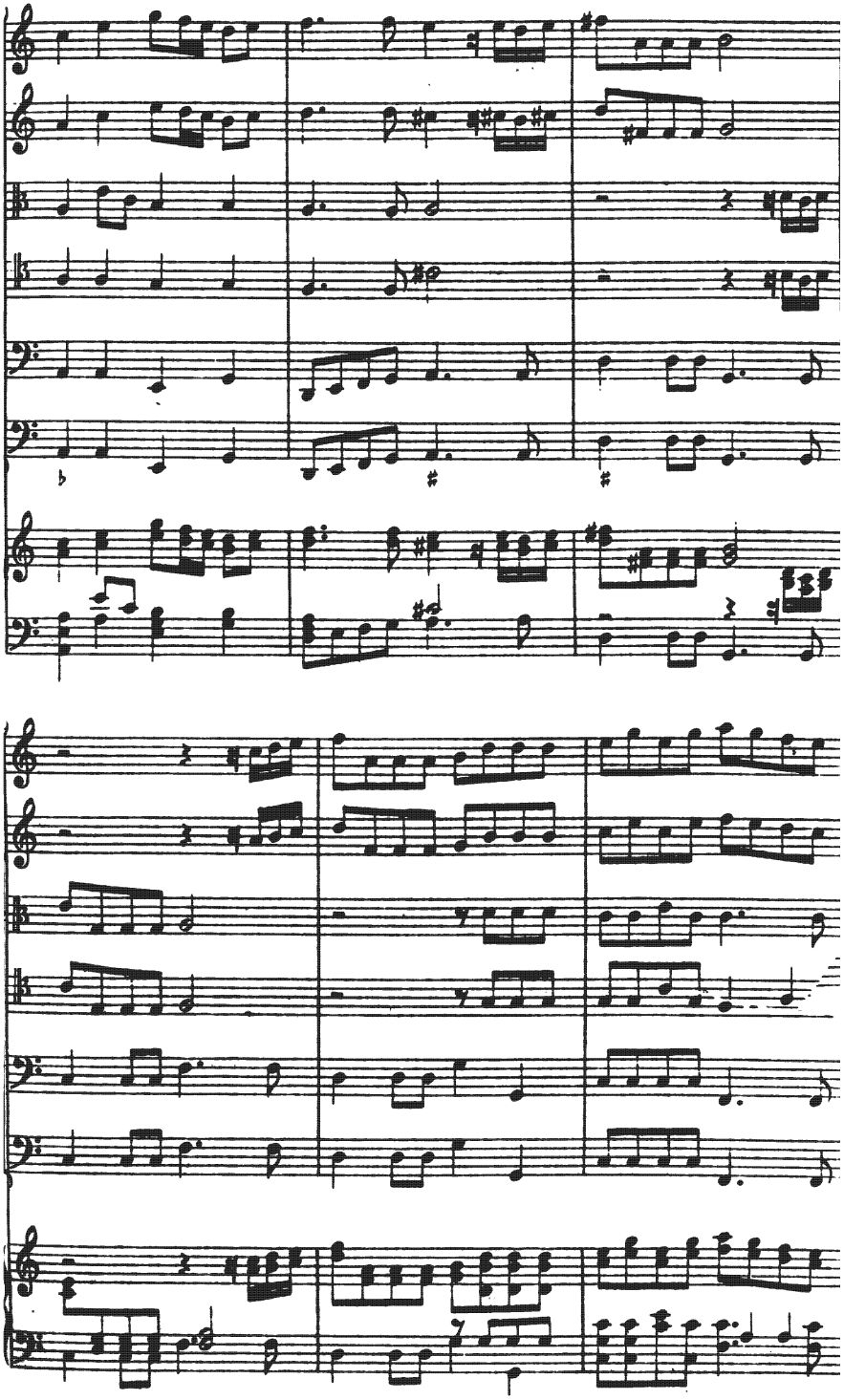


Nº 17. *Nach einem „Moscowitisch Ballet" folgt das Lied* der schö-
nen Müllerin:
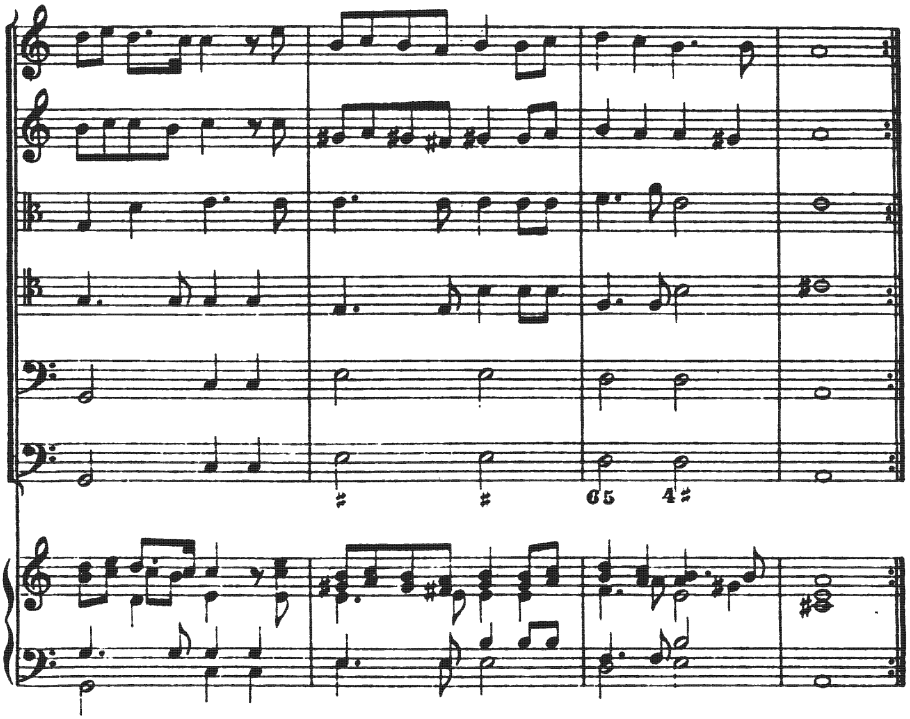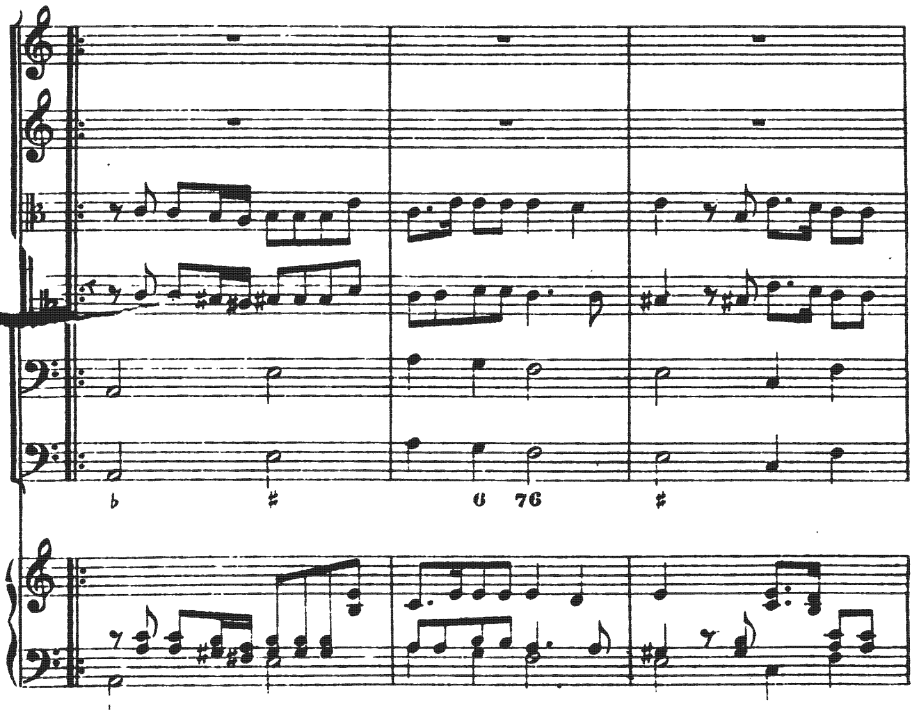


Nº 29. Sonata à 5.
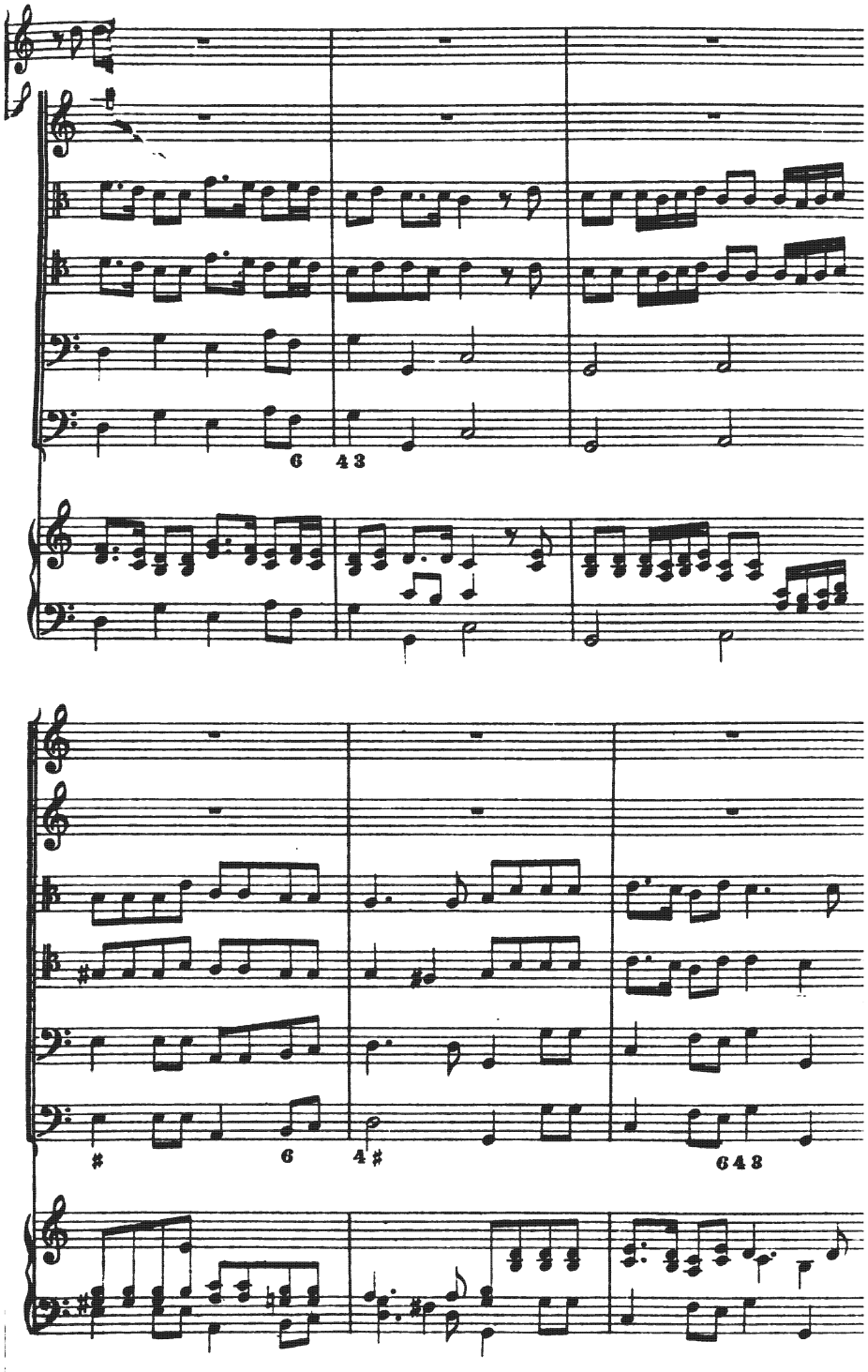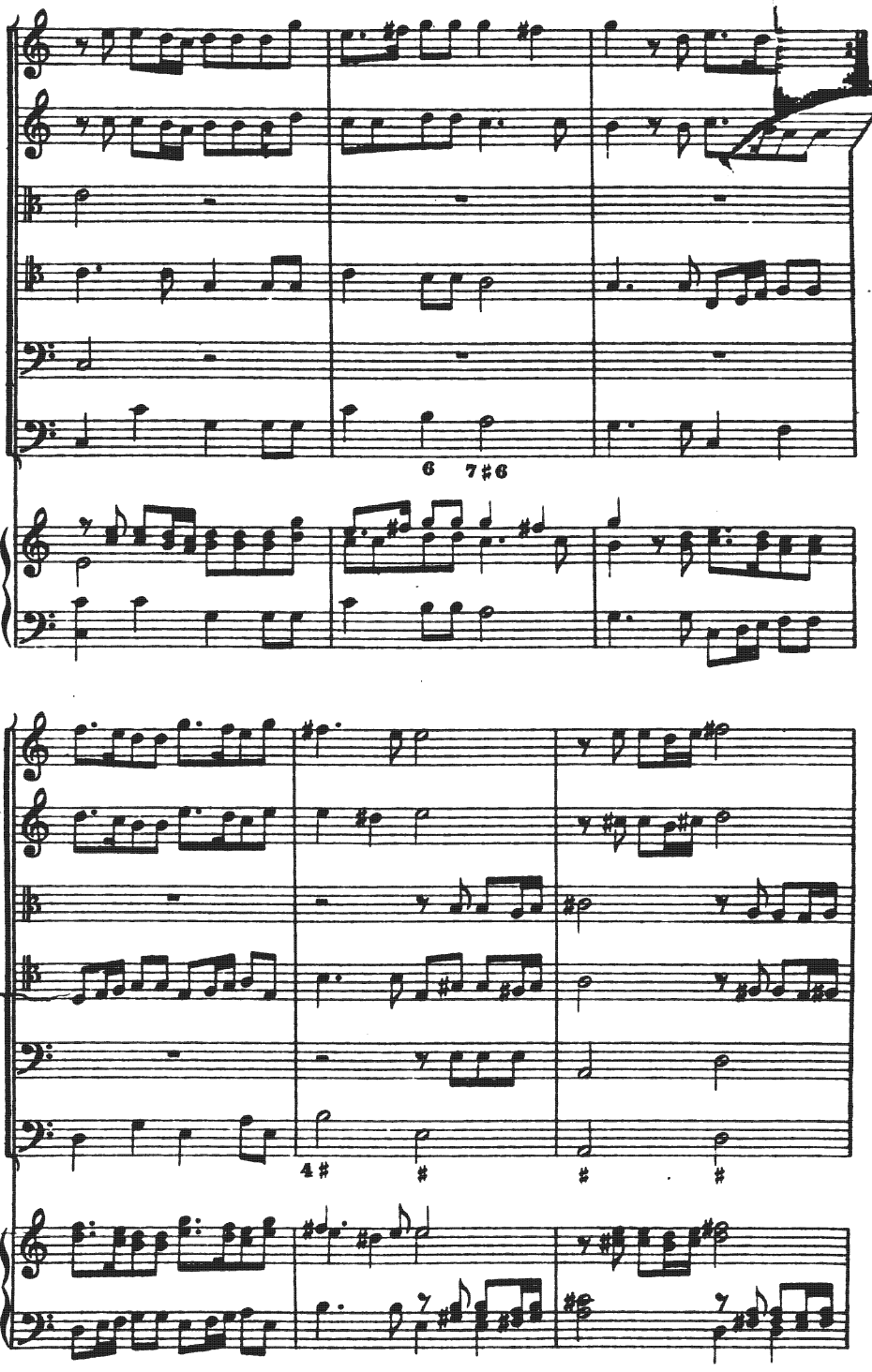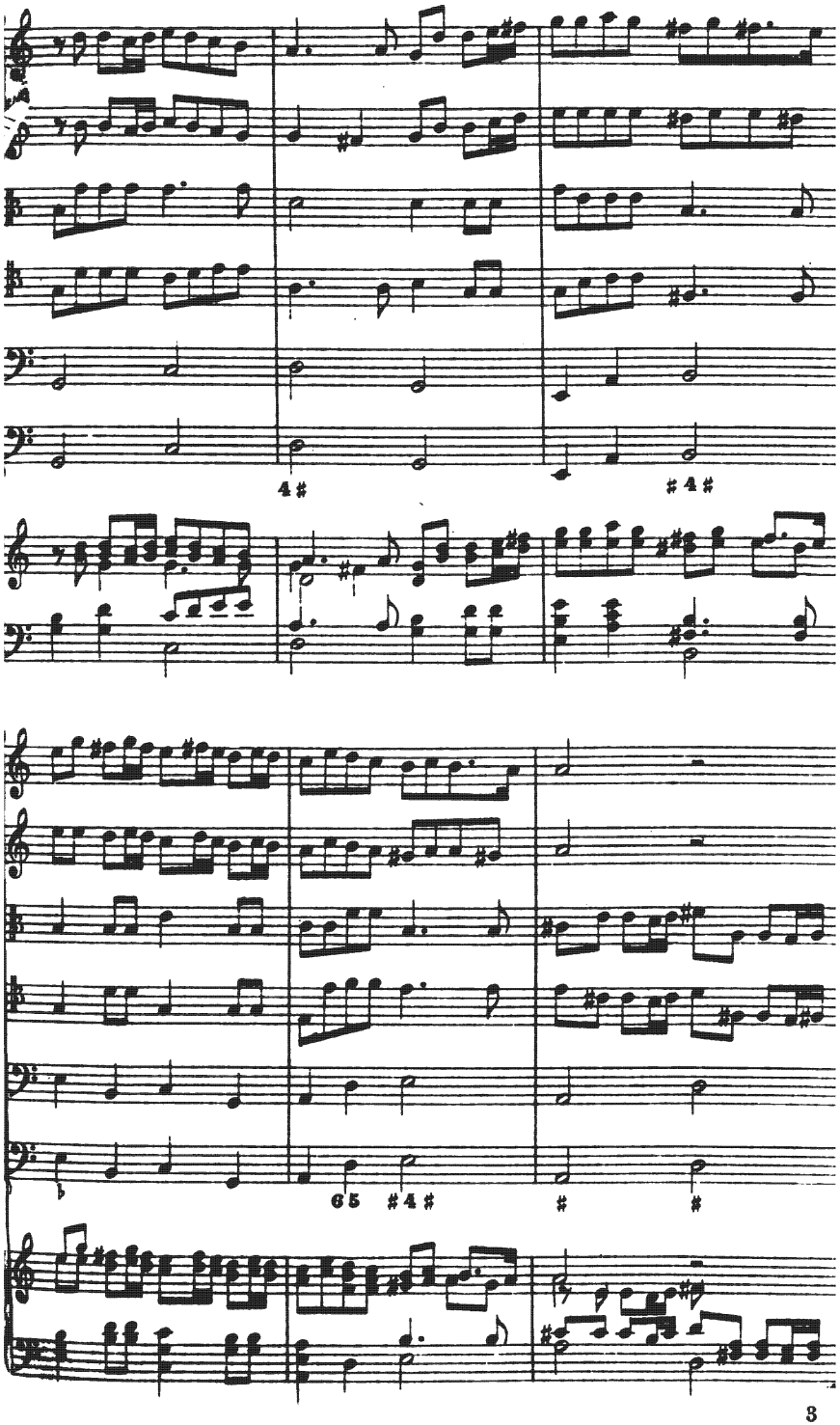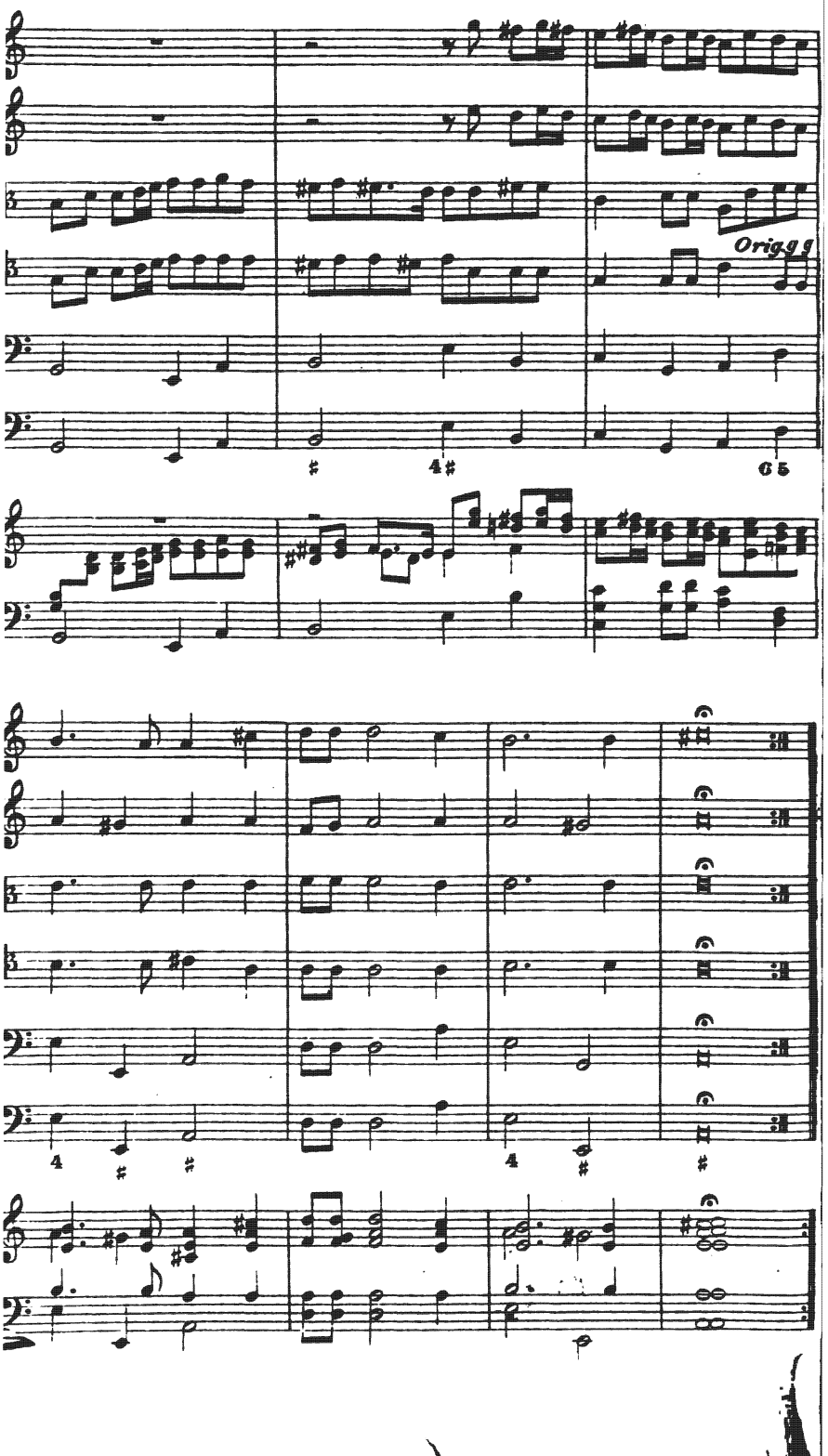











6 4 3
6 4# 6 4 3


6 7#6
4#




Origg g

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

ASTOR

Antonius Scandellus und Heinrich Schütz, verglichen in der musikalischen Bearbeitung der Auferstehungsgeschichte.

Auf der Bibliothek der königl. sächsischen Landesschule zu Grimma befindet sich ein Manuscriptenband, welcher in dem Katalog von Dr. Petersen, S. 48, (mitgeteilt in dem Jahresbericht der genannten Schule von 1861) nur unvollkommen, von Rob. Eitner in den Monatsheften 1877 S. 127 vollständiger beschrieben worden ist. Derselbe enthält aufser verschiedenen Passionen eine *Passio et Resurrectio ab Antonio Scandello compositae* in einer Abschrift, welche ein gewisser Joh. Gengenbach aus Kodlitz im Jahre 1593 angefertigt hat. Zeit und Umstände haben es mir noch nicht gestattet, von dem Manuscript selbst Einsicht zu nehmen; doch liegt mir von der genannten Passio et Resurrectio eine Abschrift des Herrn O. Kade in Schwerin vor, welche derselbe im Jahre 1853 genommen und mir zur Benutzung freundlichst überlassen hat.

Die Passion, dem deutschen Texte des Evangelisten Johannes folgend, gehört derjenigen Gattung älterer Passionsmusiken an, welche nicht nur die Aussprüche der Kollektivpersonen als Chorsätze in freier Bearbeitung geben, sondern auch die Reden der in der Geschichte auftretenden Einzelpersonen in 2- bis 4stimmigen frei gebildeten Tonsätzen darbieten, so dass der überlieferte liturgische Passionston nur für das Recitativ des Evangelisten beibehalten ist

So lässt Scandellus die Worte Christi 4stimmig singen im Discant, Alt, Tenor und Bass. Die Magd singst 3stimmig in 2 Discanten und Tenor, Petrus 3stimmig im Alt, Tenor und Bass, der Knecht des Hohenpriesters 2stimmig im Alt und Tenor, Pilatus bald 2stimmig im Tenor und Bass, bald 3stimmig im Alt (oder Discant), Tenor und Bass. Diese Tonsätze sind gewiss nicht für eine chormäfsige Ausführung bestimmt, sondern als Duette, Terzette und Quartette aufzufassen.

Ganz analog der Passion ist die Auferstehung behandelt. Dieselbe beginnt nach der älteren, aus dem kirchlichen Ritus hergenommenen Sitte der Passionen mit einem Eröffnungschor, welcher die Ankündigung der Geschichte enthält: „Die Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird". Es folgt nunmehr eine Zusammenstellung der Auferstehungsgeschichte aus den Berichten der vier Evangelien in drei Abschnitten, deren erster, ohne Ueberschrift, die Geschichte des Ostersonntags behandelt, während der 2., beginnend mit Luc. 24, 13, durch besondere Ueberschrift als „Historia des Ostersonntags", und der 3. von Vers 36 an mit Hereinziehung von Joh. 20, 19 ff., als „Historia des Osterdienstages" bezeichnet ist. Mit Joh. 19, 23 schliefst die Geschichte; die Erzählung vom ungläubigen Thomas ist nicht mit aufgenommen.

Für die Partie des Evangelisten, des Erzählers, hat Scandellus, da in der kirchlichen Tradition eine Melodie hierfür nicht vorhanden war, sich ein eignes Recitativ nach Analogie der liturgischen Vortragstöne gebildet. Der Ansatz beim Beginn eines Satzes lautet stets:

d a a a a a c a a a g a
Da aber der Sabbath vergangen war,

wobei die Figur d a konstant den Anfang macht, während die Figur a c, je nach dem Rhythmus des Textes, bald sofort nach jener folgt, bald, wie im obigen Beispiel, etwas später eintritt, meist gebunden bleibt, bisweilen aber auch getrennt wird. Von dem herrschenden Tono a aus macht nun die Stimme bei den verschiedenen Interpunktionszeichen geringere oder gröfsere Abbeugungen: beim Komma a g a a oder bei betonter Schlussilbe a g a, worauf die Fortsetzung mit g a beginnt; bei stärkeren Satzeinschnitten (Kolon oder Semikolon) a f, auf a g f, worauf wieder mit g a fortgefahren wird; beim Punkt a g f e d. Das Schema ist nicht überall konsequent durchgeführt; doch scheint es so, wie hier angegeben, vom Autor beabsichtigt ge-

wesen zu sein. — Die Aussprüche der in der Geschichte handelnden Einzelpersonen giebt Scandellus, wie in der Passion, in 2- bis 4stimmigen Tonsätzen. Die Worte Christi sind stets 4stimmig gesetzt (Discant, Alt, Tenor und Bass). Die drei Frauen am Grabe singen 3stimmig (2 Discante und Tenor), Maria Magdalena 2stimmig (2 Discante), die beiden Männer (Engel) im Grabe 2stimmig (Alt und Tenor), der Jüngling im Grabe 2stimmig (Discant und Alt), Kleophas und ebenso Kleophas und sein Begleiter 2stimmig (Tenor und Bass). Die Idee, welche diesem Verfahren zu Grunde liegt, ist eine zwiefache. Bisweilen ist der Gedanke an eine dramatisirende Darstellung unverkennbar; so in dem 3stimmigen Gesange der 3 Frauen, in dem 2stimmigen der beiden Engel, sowie des Kleophas und seines Begleiters. Vorherrschend aber ist die Absicht leitend gewesen, die als handelnd auftretenden Personen durch die Mehrstimmigkeit künstlerisch gewissermafsen zu verdecken, wobei die Partie Christi den Vorzug der gröfseren Vollstimmigkeit hat. — Die Chöre sind in dem Manuscript von Grimma leider unvollständig; es ist stets nur die Tenorstimme vorhanden, wie in der Passion, so auch in der Auferstehung. Letztere enthält vier Chöre: den bereits erwähnten Eröffnungschor, sodann die trügerische Instruktion der Hohenpriester an die Grabeswächter: „Saget, seine Jünger kamen des Nachts und stahlen ihn, dieweil wir schliefen u. s. w.“; ferner die freudige Verkündigung der versammelten Jünglingsschar: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen“ und endlich den Schlusschor. Wie die älteren lateinischen Passionen öfter mit der Bitte schliefsen „Qui passus es pro nobis, miserere nobis, Amen“, und wie den älteren deutschen Passionen in der Regel die Danksagung folgt „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle“, so hat Scandellus auch für die Auferstehungsgeschichte einen passenden Abschluss gesucht und hierfür aus 1. Kor. 15, 57 den Spruch gewählt „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum, unsern Herren“, mit dem Zusatze „Victoria!“, welcher mehrfach wiederholt wird.

Bevor ich die Auferstehung von Scandellus kennen lernte, kannte ich bereits diejenige musikalische Bearbeitung der Auferstehungsgeschichte, welche Gottfried Vopelius in seinem Sammelwerke „Neu Leipziger Gesangbuch“, 1682, auf S. 311—365 ohne Nennung des Autors giebt und welche Riedel und Schöberlein in ihren „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges“

Bd. II aus Vopelius aufgenommen haben. Eine Vergleichung ergab sofort, dass beide Tonwerke, die Auferstehung von Scandellus und diejenige bei Vopelius, identisch sind. Auch die Tenorstimme der Chöre in dem Manuscript von Grimma stimmt durchaus überein mit dem Tenor der Chöre bei Vopelius, welche hier fünfstimmig gegeben werden. Ich teilte diese Beobachtung Herrn *O. Kade* mit und empfing die Antwort, die Entdeckung, dass die Auferstehung bei Vopelius von Scandellus herrührt, sei bis jetzt mein Eigentum. Ich habe wenig Verdienst an dieser Entdeckung, und wenn es eine solche ist, will ich dieselbe bei dieser Gelegenheit gern zum Gemeingut der Freunde der Musikgeschichte machen.

Vopelius hat den Scandellus nicht genau kopirt; er hat manche Stellen in etwas modificirt, einzelne melodische und harmonische Härten abgeglättet und namentlich viele chromatische Vorzeichnungen eingeführt, welche gewiss zum teil vom Autor beabsichtigt, aber nicht ausgeschrieben waren; hier und da hat er auch ein Chroma gestrichen. Ferner hat Vopelius z. B. in dem „Rabbuni" der Maria Magdalena den 1. und 2. Discant vertauscht und in den Tonsätzen, welche die Aussprüche Christi geben, fast stets den Cantus, der allerdings für diese Stimme eine tiefe Lage hat, in den Altschlüssel umgeschrieben, so dass diese Sätze nun für 2 Altstimmen, Tenor und Bass berechnet sind. Endlich hat er die Ueberschriften der Abschnitte vervollständigt durch die Bezeichnungen „Zweene Engel", „Der Jüngling im Grabe", „Kleophas und sein Gesell" u. s. w.

Später fand ich, dass auch bereits Samuel Besler die Auferstehung des Scandellus herausgegeben hat in dem Werke „Gaudii paschalis Jesu Christi redivivi relatio historica. Osterliche Frewde der Siegreichen . . . Aufferstehung . . . Jesu Christi u. s. w.", Breslau 1612. In der Vorrede sagt Besler ausdrücklich, dass diese Auferstehung von Scandellus herrührt: „Als habe ich die Histori von der Aufferstehung Christi, wie sie von den heiligen vier Evangelisten beschrieben, vnd sie der berhümbte Musicus und Capellenmeister Antonius Scandellus, des Durchlauchtigsten Churfürsten und Herren, Herrn Augusti zu Saxen u. s. w. componiret, vnd wie man sonsten den Passion pfleget, in Kirchen zu singen verordnet, auff anhalten vnnd begehren gutter Leute, auff meine Kosten in Druck verfertiget". Ich habe dies Werk von Besler aus der Ratsbibliothek zu Löbau und auf der königl. Bibl. zu Berlin mehrfach in Händen gehabt, mir aber keine Notizen darüber zurückbehalten, ob Besler das Tonwerk des Scandellus treu wiedergiebt; auch erinnere ich

mich nicht, ob die Wiedergabe bei Vopelius als eine selbständige oder als eine auf Besler's Schultern ruhende sich herausstellte.

Es fragt sich, woher Besler und Vopelius die fehlenden Chorstimmen zu der Auferstehung des Scandellus entnommen haben. Auch die Passion desselben Meisters hat Besler in vervollständigter Gestalt herausgegeben in dem auf der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz früher vorhanden gewesenen, aber leider verloren gegegangenen Werke „Ant. Scandelli Passio. Das Leiden unsers Herrn u. s. w. nach dem Evangelisten Johannes, mit den Chorstimmen vermehrt", Breslau 1621. Aus dem bloßen Titel ist nicht mit Gewissheit zu ersehen, was der Ausdruck bedeutet, „mit den Chorstimmen vermehrt": ob Besler unter Bezugnahme auf eine bereits vorhandene, in den Chorstimmen unvollständige Ausgabe dieser Passion eine aus zuverläßigen Quellen vervollständigte Ausgabe hat liefern wollen, oder ob er die fehlenden Chorstimmen selbst hinzugefügt hat. Sollte letzteres anzunehmen sein, so ließe sich hieraus der Schluss auf ein ähnliches Verfahren mit den Chören der Auferstehung ziehen. Allein dem widersprechen innere Gründe. Aus der bloßen Tenorstimme fünfstimmige Chöre herzustellen, und zwar so im Geiste des Scandellus, wie die bei Besler und Vopelius vorliegenden Chöre dies bezeugen, das ist überhaupt eine schwierige Aufgabe, und namentlich Besler hatte nicht das Zeug dazu. Es ist vielmehr anzunehmen, dass beiden Herausgebern, wenigstens dem älteren derselben, ein vollständigeres Material vorlag, als uns in dem Manuscript von Grimma gegeben ist.

Noch erwähne ich, dass die Auferstehung des Scandellus sich von alter Hand eingetragen findet in das Exemplar der Johannes-Passion von Barthol. Gesius von 1588, welches der Herr Professor Commer in Berlin, wahrscheinlich als Unicum, besitzt. Doch fehlt hier der Anfangs- und der Schlusschor ganz, und für die beiden Chöre der Geschichte sind nur die Textanfänge ohne Noten gegeben. In den Ueberschriften der 2- bis 4stimmigen Tonsätze finden sich kleine äußerliche Abweichungen in der Bezeichnung der Personen und der Stimmen, sowie die Zusätze „Duum" oder „Duo", „4 vocum" u. s. w. Das Ganze schließt schon mit Luc. 24, 48 und es fehlt die Hereinbeziehung von Joh. 20, 19—23.

Die Auferstehung von Scandellus ist die geschichtliche Grundlage, auf welcher das denselben Stoff behandelnde Werk von Heinrich Schütz erwachsen ist. Letzteres findet sich vor auf den Bibliotheken zu Kamenz und Grimma und führt den Titel: „Historia

der fröhlichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers und Seligmachers JEsu CHristi, In fürstlichen Capellen oder Zimmern vmb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zugebrauchen, In die Music vbersetzet durch Henrich Schützen, Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern". Dresden durch Gimel Bergen, 1623.

C. v. Winterfeld giebt am Schluss seines Werkes „Johann Gabrieli und sein Zeitalter" eine Beschreibung der ihm nachträglich bekannt gewordenen Auferstehung von H. Schütz; doch ist es nicht leicht, hiernach ein Bild von dem Tonwerke zu gewinnen. Winterfeld kannte die Rückbeziehung auf Scandellus nicht, so dass er von dem Recitativ des Evangelisten eine etwas dunkel gehaltene Schilderung giebt, auch die Mehrstimmigkeit der Tonsätze für die Reden Christi und der sonstigen Einzelheiten sich nicht recht erklären kann.

Zunächst hat Schütz von Scandellus den Text, d. h. diese spezifische Zusammenstellung der Auferstehungsgeschichte aus den vier Evangelien mit ihren Vorzügen und ihren Schwächen, unter unwesentlicher redactioneller Abänderung einzelner Stellen, jedoch mit Beibehaltung veralteter Wortformen, welche in den heutigen Lutherschen Bibeln sich nicht mehr finden, übernommen; ebenso die Texte für den Eröffnungs- und den Schlusschor. Auch die Ueberschriften der einzelnen Tonsätze, wie sie bei Scandellus gegeben und schon bei Besler, ähnlich wie später bei Vopelius vervollständigt sind: „Die zweene Männer im Grabe", „Zweene Engel", „Der Jüngling im Grabe", „Kleophas und sein Gesell" kehren bei Schütz getreulich wieder. — Für die musikalische Behandlung hat Schütz von seinem Vorgänger die dorische Tonart herübergenommen, namentlich aber das Recitativ des Evangelisten im Prinzip sich angeeignet, wenn auch in selbständiger Weiterbildung. Dass Schütz genau wie Scandellus der Partie des Evangelisten stets zwei Schlüssel, den F- und den C-Schlüssel vorsetzt, wie dies in kirchlichen Ritualbüchern vielfach geschieht, ist eine kleine Aeufserlichkeit, die aber mit erwähnt werden mag. Zunächst nimmt bei Schütz der Evangelist, falls der Satz nicht so kurz ist, dass sofort im herrschenden Tone begonnen wird, stets mit der von Scandellus her bekannten Figur $\overset{\frown}{d\,a}$ seinen Ansatz, worauf in der Regel alsbald das dort erwähnte $\overset{\frown}{a\,c}$ oder blos $\bar{c}$ folgt. Der Ton ruht alsdann, wie in dem älteren Werke vorherrschend auf *a* und nimmt von hier die Ausweichungen in *a g a* und *a f*, oft beide in Verbindung *a g a f*. Doch bindet Schütz sich weniger streng an die grammatischen Interpunktionszeichen,

sondern verfährt mehr im Interesse der Abwechselung. Er hat der Partie des Evangelisten eine Begleitung von vier Streichinstrumenten beigegeben, welche da, wo der Vortrag längere Zeit auf einem und demselben Haupttone verweilt, den Grundaccord aushalten. Ruht der Ton auf *a*, so hält sich die Begleitung in D-moll, wobei das $\bar{c}$ in der erwähnten Figur sowie die Ausweichung in *g* als durchgehende Dissonanzen erscheinen, welche schnell am Ohre vorübereilen. Um jedoch gröfsere Mannigfaltigkeit zu verschaffen, lässt Schütz die Stimme auch häufig für kürzere oder längere Dauer eine Terz herab nach *f* oder eine Terz hinauf nach $\bar{c}$ gehen und von hier aus kleine Abbeugungen machen. Das *f* begleitet er alsdann mit F-dur oder B-dur, das $\bar{c}$ mit F-dur oder A-moll. Selbst in dieser vergleichsweise monotonen Gesangs-Deklamation fehlt es nicht an kleinen Malereien. Z. B. an der Stelle, wo erzählt wird, dass die Frauen ihr Angesicht niederschlugen zur Erde, fällt der Ton rasch in zwei Absätzen von $\bar{c}$ um eine ganze Oktave bis *e* herab. An einzelnen Stellen, welche eine Hervorhebung empfangen sollen, verlegt Schütz den Vortrag auch auf den Ton *b* und lässt denselben mit B-dur oder G-moll begleiten. Schon diese Abänderungen zeigen die freie Fortbildung. Noch stärker tritt letztere hervor in den Schlussfällen, und zwar beim Punkt regelmäfsig, oft auch bei sonstigen Satzeinschnitten, wo eine freie Behandlung wünschenswert erschien. Die Choralnote geht alsdann in die Mesuralnote über, und ein senkrechter Strich durch das Liniensystem zeigt an, dass nunmehr taktmäfsig zu zählen sei. Bisweilen ahmt der Schlussfall einfach die Modulation *a g f e d* nach, durch welche Scandellus den Punkt bezeichnete; meist aber sind es ganz selbständig gewählte Cadenzen im Umfange von 1 bis 5 Takten. Die begleitenden Instrumente verlassen natürlich in diesen melodiöseren Schlussfällen den lang ausgehaltenen Accord und folgen Ton für Ton dem harmonischen Bedürfnisse der Melodie. In einzelnen Partien der Erzählung, welche den Komponisten zu musikalischen Zeichnungen einluden, verlässt der Vortrag auch inmitten eines Satzes plötzlich den choralmäfsigen Leseton und ergeht sich in ausdrucksvoller Schilderung des erzählten Vorganges, so z. B. an den schon bei Winterfeld erwähnten Stellen: „Der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von des Grabes Thür"; „Und der andre Jünger lief zuvor, schneller denn Petrus"; „Maria aber stand vor dem Grabe und weinete draufsen". Es wird hier namentlich die Lebhaftigkeit der erzählten Bewegung, das Wälzen, das Weinen musikalisch veranschaulicht. Noch kann

die Stelle hinzugefügt werden: „denn es war sie Zittern und Entsetzen angekommen", wo bei „Zittern" der Vortrag unmittelbar von c nach cis geht und auf diesem Tone kurze Zeit verweilt. Aehnlich sind die Worte behandelt: „Sie aber erschraken und fürchteten sich, meineten, sie sähen einen Geist".

In seinem späteren Werke „Die sieben Worte" hat Schütz den redend auftretenden Personen ganz neu gebildete Recitative gegeben. Noch später in seinen Passionen hat er den kirchlich überlieferten Vortragston teils mit Freiheit benutzt, teils verlassen. Hier in der Bearbeitung der Auferstehungsgeschichte thut er in dieser Richtung zum ersten male einen bedeutungsvollen Schritt; mit einem Fuſse steht er noch in dem Schema einer dem liturgischen Lesetone nachgebildeten Vortragsweise, mit dem andern Fuſse betritt er einen neuen Weg, durch welchen er die Ueberleitung in das moderne, frei erfundene und subjektiv empfundene Recitativ anbahnt.

Für die Reden der handelnden Personen hat Schütz von seinem Vorgänger die mehrstimmige Behandlungsweise adoptirt, doch mit freier Wahl in der Anzahl und Gattung der verwendeten Stimmen. Dass die 3 Frauen 3stimmig, die beiden Engel 2stimmig und ebenso Kleophas und sein Genosse 2stimmig singen, erschien so naturgemäſs, dass Schütz hierin von dem älteren Meister nicht abgewichen ist. Doch hat er für die drei Frauen nur Sopranstimmen gewählt und die beiden ändern genannten Partien für je 2 Tenorstimmen gesetzt. Auch für die Aussprüche der Einzelpersonen hat er, dem älteren Vorgange folgend, den mehrstimmigen Satz beibehalten; nur geht er über die Zahl von zwei Stimmen nicht hinaus, und überdies gestattet er denen, welchen die Darstellung einer einzelnen Person durch 2 Singstimmen befremdlich erscheint, die zweite Stimme durch ein Instrument ausführen zu lassen. Die Reden des Herrn sind stets für Alt und Tenor gesetzt; Maria Magdalena singt in 2 Sopranen, der Jüngling am Grabe in 2 Altstimmen, Kleophas, wo er allein spricht, nur einstimmig im Tenor.

Die Musik selbst ist eine total andere als bei Scandellus. Die Tonsätze des letzteren atmen in ihrer Reinheit, in ihrem zarten Hauch, in ihrer maſsvollen Zurückhaltung, in der Fernhaltung aller sinnlichen Effektmittel durchaus den Geist der älteren klassischen Periode. Bisweilen, wenn die Sätze von längerer Ausdehnung sind, erscheint die Musik wenig charakteristisch und kann in gewissem Sinne ermüdend werden. In Schütz arbeitet ein neuer, gewaltiger Geist, der die älteren Schranken durchbricht. Bei ihm ist überall

das Streben nach lebensvoller, veranschaulichender Darstellung sichtbar. Physischen und psychischen Vorgängen wird ihre entsprechende musikalische Zeichnung gegeben. Themata werden angestimmt, welche seitens der wechselnden Stimmen in mannigfachen Wendungen und Verwebungen ihre Ausführung, Nachahmung, Steigerung empfangen. Die 2. Stimme durch ein Instrument zu ersetzen, wie Schütz gestattet, würde nur ein Notbehelf sein; die Stimmen mit ihren Textworten sind ineinander vorflochten und verwachsen. Einer prosaisch realistischen Anschauungsweise mag es unnatürlich erscheinen, dass eine einzelne Person durch zwei Stimmen vertreten wird; aber der künstlerische Implus durchbricht die Grenzen der nüchternen Wirklichkeit. Schon die älteste Kunstform der Passionsmusik lässt die Erzählung vom Anfang bis zum Ende im mehrstimmigen Tonsatze mit mannichfachem Wechsel der Stimmen verlaufen. Und wenn nun hier in der Auferstehungsgeschichte der Engel im Grabe den erstaunten Frauen die erste Osterpredigt hält, welche die Welt gehört hat; wenn eine Maria Magdalena in ihrer zarten Liebe zum Herrn klagt und weint: „Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weifs nicht, wo sie ihn hingelegt haben"; wenn der Herr selbst verkündigend, mahnend und tröstend seine majestätische Stimme ertönen lässt: so genügt es dem künstlerischen Schaffen unsers Meisters nicht, so bedeutsame Aussprüche nur durch eine Singstimme wiederzugeben; es erscheinen mindestens zwei predigende, klagende, tröstende Stimmen als notwendig, welche in lebendigom Wechsel ineinandergreifen, deren eine die andere ablöst, eine der andern im Eifer der Verkündigung das Wort vom Munde nimmt.

Wir versuchen einzelne Tonsätze mit wenigen, allerdings mangelhaften Strichen zu zeichnen. In der Frage der Frauen „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür?" setzen die drei Stimmen, in regelmäfsigen Abständen einander folgend, mit ganz gleichlautender Melodie ein und haben über dem Worte „wälzet" eine in mehreren Absätzen herabrollende Tonreihe, worauf der vereinte Gesang „den Stein von des Grabes Thür" deutlich die bange Verlegenheit kennzeichnet, in welche die Frauen sich unerwartet versetzt sehen. In der Verkündigung der Engel „Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten?" beginnt die Frage „Was" auf einer gedehnten Note, worauf das Folgende „suchet ihr den Lebendigen" dreimal wiederholt, unter jedesmaliger Steigerung des Tones in rascher Bewegung verläuft. Die 2. Stimme, um einen Takt später einsetzend, hat genau

dieselbe Melodie und Tonbewegung und folgt der Oberstimme Schritt für Schritt, bis beide in den Worten „bei den Toten“ sich vereinigen. Nun beginnt in dem „er ist nicht hier“ eine lebhafte herüber- und hinüberspringende Wechselwirkung der beiden Stimmen, worauf beide in der emphatischen Verkündigung „er ist auferstanden“ zusammenklingen. Noch einmal wiederholt sich in ziemlich gleicher Form die Versicherung „er ist nicht hier, er ist auferstanden“, und es folgt dann, in verschiedenartiger Färbung, die Hinweisung auf die eigene Voraussagung des Herrn von seiner Kreuzigung und Auferstehung, wobei die Schlussworte „und am dritten Tage auferstehen“ durch einen fröhlichen Aufschwung der Melodie und durch eine jubilirende Tonbewegung ausgezeichnet werden. Die Klage der Maria „Sie haben den Herren, den Herren weggenommen“ steigt in gedehnten Tönen die chromatische Tonleiter *a b h c cis* hinauf, und es folgt dann, zwischen beiden Stimmen wechselnd, in rascher, den Schmerz und die Sehnsucht zeichnenden Bewegung der Aussprache „wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben“. Unter den Reden Christi finden wir namentlich ausdrucksvoll das teilnehmende Wort „Weib, was weinest du? wen suchest du?“ den Ausruf „Maria!“, das tröstende „Fürchtet euch nicht, gehet hin und verkündet es meinen Brüdern“ u. s. w., die teilnehmende Frage an die Jünger von Emmaus „Was sind das für Reden, die ihr zwischen euch handelt unterweges, und seid traurig?“, das scheltende Wort „O ihr Thoren und trägen Herzens“ u. s. w. In dem Satze „Was sind das für Reden“ sind namentlich die Schlusstöne über dem Worte „traurig“ bezeichnend, indem sie einen parallelen chromatischen Fortschritt machen: die Oberstimme von *as* nach *a*, die Unterstimme von *f* nach *fis*, beide zusammen also von F-moll nach D-dur. Auch in der Klage der Maria „Sie haben den Herren weggenommen“ kommt dieser Fortschritt in andrer Tonlage vor. Ueberhaupt ist der Chromatik in diesen Tonsätzen ein grofser Spielraum gegeben, wie z. B. auch häufig die verminderte Quart *fis b*, *gis c* es ist, in welcher die Ober- und die Unterstimme aufeinanderstofsen und tief einschneidende Gemütsaffekte zum Ausdruck bringen. Schön ist auch die Bitte der beiden Jünger: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden u. s. w.; doch liefse mit demselben Rechte sich noch vieles hervorheben.

Die Chöre hat Schütz reich ausgestattet. Der Eröffnungschor ist 6stimmig und fliefst ruhig und würdig in vollem Strome dahin. In den Schlussworten „wie uns die von den vier Evangelisten be-

schrieben wird" findet sich über dem Worte „beschrieben" eine ausgedehnte wellenförmige Tonfigur, in welcher die Stimmen teils parallel, teils in Gegenbewegung einherschreiten und durch welche, wie es scheint, die Bewegung des Griffels in der Hand des Schreibers gezeichnet werden soll. Den Chor der Hohenpriester hat Schütz nur 3stimmig gesetzt: für Tenor, Bariton und Bass. Bezeichnend ist hier die heimliche, ängstliche Information an die Wächter: „Saget, seine Jünger kamen des Nachts und stahlen ihn", „und wo es würde auskommen beim Landpfleger" u. s. w., wogegen das dazwischenliegende, in träger Dehnung dahinschleichende „dieweil wir schliefen" merkbar absticht. Der fröhliche Chor der Jünger „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden" ist in seiner 6stimmigen Bearbeitung wieder voller und reicher bedacht. Die Melodie der einzelnen Stimmen, andauernd in rascher Bewegung auf einem und demselben Tone verweilend und nur am Schluss des Satzes modulirend, klingt fast an die kirchliche Psalmodie oder an den Versikelton an; aber der Zusammenklang des Ganzen ist, obwohl eigentümlich, doch befriedigend. Der Schlusschor „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat" ist in grofsem Stile angelegt. Zwei gemischte Chöre à 4 Stimmen sind es, welche bald wechselseitig, ein jeder in geschlossner Phalanx auftretend, bald aufgelöst und mit einander sich vereinigend den herrlichen Sieg verkündigen, der durch Jesum Christum errungen ist. Dazwischen lässt der Evangelist als hinzutretende 9. Stimme schon von Anfang an ein beständiges „Victoria!" hineintönen, bis auch alle übrigen Stimmen in diesen Siegesruf einfallen, welcher fortan in unzähliger Wiederholung und in mannigfacher Mischung der Stimmen ertönt, bis er in den grofsen, vollen Schlussaccorden verhallt.

Sowohl den Gesängen der Einzelpersonen als den Chorsätzen ist ein Bassus continuus behufs der Orgelbegleitung beigegeben. Für die Chöre ist derselbe gleichlautend mit der Grundstimme, daher z. B. beim Schlusschor nicht besonders ausgeschrieben; oder vielleicht soll beim Schlusschor die Orgelbegleitung wegfallen.

Den Verehrern der älteren musikalischen Gattung, wie sie z. B. in Ant. Scandellus repräsentirt ist, kann ein wehmütiges Gefühl überkommen, wenn er wahrnimmt, wie ein neuer aufstrebender Genius das Alte in den Schatten stellt. Scandellus starb 1580, Schütz gab seine Auferstehung 1623 heraus, beide Tonwerke liegen vielleicht nur 50 Jahre auseinander, beide stehen in wahrem geschichtlichem Zusammenhange miteinander, und doch welch ein

Unterschied! Allein der einsichtige Freund der Musikgeschichte gönnt jeder wahrhaft künstlerischen Erscheinung ihr Recht. Er weifs, dass durch das Neuere das Aeltere ihm nicht genommen ist, und hat das unbestrittene Vorrecht, aus jeder Phase, welche die Geschichte der Tonkunst durchlaufen hat, die reichen und edlen Gaben mit Freiheit zu geniefsen, wie sie von oben her einem Kunststreben verliehen werden, welches mit Hingebung und Begeisterung in den Dienst des Heiligtums sich stellt. *J. R.*

Die Oper Ludwig der Fromme von Georg Caspar Schürmann.

Prof. Dr. H. Sommer.

In meinem Besitze befindet sich seit längerer Zeit das Manuscript einer Opern-Partitur, welches auf dem ersten Blatte folgende Bezeichnung trägt:

Ludovicus Pius | *Aufgeführet in der Wintermesse 1726* | *In der Sommermesse 1727.* | *Mittwoch d. 13. Augusti* | *Montag d. 18. Augusti* | *In der Wintermesse 1734* | *Donnerstag d. 11. Februar.* | *Dienstag d. 16. Febr.* | (In Folio, 215 Seiten). Die untere rechte Ecke des Blattes, vielleicht den Namen des Komponisten enthaltend, ist ausgeschnitten. — Es ist dieses, wie aus den Daten und einem in der Braunschweiger Stadtbibliothek vorhandenen Textbuche v. J. 1734 zu erkennen, die von Chrysander in seiner sehr verdienstlichen „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper" (Jahrbücher für musikalische Wissenschaft Bd. I) unter Nr. 174 ohne Namen des Dichters und Komponisten aufgeführte Oper *Ludovicus Pius, oder Ludewig der Fromme, 3 Akte, ganz deutsch.*

Wie eingehend wir nun auch durch Chrysander über die betreffenden Texte, einzelne Persönlichkeiten, den äufsern Apparat etc. unterrichtet worden sind, so konnte andererseits, da „sich von den Opernpartituren fast nichts erhalten" hat*), die recht wohl aufzuwerfende Frage, wie sich die am Braunschweig'schen Hofe producirte dramatische Musik jener Zeit zu derjenigen der ersten Hamburger deutschen Oper verhalten habe, von ihm kaum entfernt berührt werden; und doch durfte man in dieser Beziehung nichts Geringes erwarten, da Männer wie Coufser und Keiser, später

*) Er bezeichnet, als in der Wolfenbüttler Bibliothek vorhanden, nur „Glückwünschende Freuden-Darstellung" von der Herzogin *Sophia Elisabeth* (1652), Siroe von *Händel* (1730) und Pharao Tubaetes von *Graun* (1735).

Hasse und Graun von Braunschweig ausgegangen waren, erstere die Hamburger Oper alsbald ihrem Höhepunkte entgegenführend, letztere auf italienischen Bahnen sofort zu Bedeutung gelangend. Wäre ein Mattheson am Platze gewesen, und hätte sich die Oper nicht, als vom Hofe ausgehend, der öffentlichen Diskussion mehr oder weniger entzogen, wir hätten eingehendere und zweifellos sehr günstig lautende Berichte darüber. Es erhellt hieraus aber, dass das vorliegende Werk ein ungewöhnliches Interesse in Anspruch nehmen darf, zumal dasselbe, eine Haupt- und Staatsaktion aus der deutschen Geschichte, untermischt mit volkstümlichen Elementen, behandelnd, der damals in Braunschweig mit Vorliebe kultivirten Richtung angehört. Da nun auch die Musik, besonders in der Behandlung des Dramatischen, viel Eigentümliches bietet und unverkennbar den Stempel des Genius an der Stirne trägt, so scheint mir die Frage nach dem Komponisten, dessen Name auch in der Partitur nicht angegeben ist, keine müfsige und einer, wenn auch umständlichen Erörterung wert zu sein.

Ein ortsansässiger Mann, dessen Autorschaft selbstverständlich, oder aller Welt bekannt war, wird es gewesen sein, denn im Allgemeinen war es üblich, den Komponisten wenigstens in der ersten Auflage des Textbuches zu bezeichnen; und demnach müsste sich das Augenmerk auf *Georg Caspar Schürmann* und *Carl Heinrich Graun* richten. *Schürmann*, der schon von 1697 bis 1701 als Sänger und Dirigent bei der Braunschweiger Oper thätig gewesen, war seit 1707 deren hochangesehener Leiter (Walther's Lexicon p. 550) und hatte von 1700 an eine lange Reihe von Opern, fast sämtlich deutsch, zur Aufführung gebracht, die sich einer grofsen Beliebtheit erfreuten. *Graun* dagegen, in der Schule der Dresdner italienischen Oper aufgewachsen, war erst im Winter 1725 als 24jähriger Jüngling nach Braunschweig gekommen; er sang Tenorpartieen, wurde aber erst später Vice-Kapellmeister und vor dem Erscheinen *Ludewig's des Frommen* (Winter 1726) ist von ihm keine Oper verzeichnet. Wenn mir hiernach auch die Autorschaft *Graun's* nicht eben wahrscheinlich war — ganz abgesehen von später zu erwähnenden gewichtigen inneren Gründen — so widersprach dem doch, wenigstens auf den ersten Anschein, das Resultat der im Landes-Haupt-Archive zu Wolfenbüttel unter Beteiligung von Sachverständigen angestellten Handschriften-Vergleichung. Danach nämlich haben mindestens drei Personen und zwar in folgender Reihenfolge an der Partitur gearbeitet. Der Hauptsache nach rührt dieselbe von Graun her, der

fast die gesamte Musik, den Text der Arien etc. schrieb. Ein Kopist legte darauf den sehr umfangreichen Secco-Recitativen den Text unter; da er Graun's Text mehrfach berichtigt, auch da fortgefahren hat, wo Graun unversehens den Anfang eines Recitativs hingeschrieben, so ist seine Arbeit die spätere. Abermalige Text-Ergänzungen und Korrekturen sind nun von einer (deswegen zuletzt arbeitenden) dritten Hand gemacht, derjenigen Schürmann's, von welcher aufserdem herrühren: Vortrags-Bezeichnungen, Bezifferungen, auch einzelne Korrekturen in den Noten, Bemerkungen über die Instrumentation (z. B. coi flauti traverſi, senza Cembalo, Einsätze der nicht im Orchester postirten Trompeter), scenische Bemerkungen (denen zufolge Schürmann der Dirigent gewesen sein muss), endlich auch das Titelblatt und die beiden Balletmusiken, für deren Einfügung Platz gelassen war. Dass es bei der Herstellung der Partitur recht eilig herging — zur Messe musste die neue Oper fertig sein — ist nicht nur aus diesem Zusammenarbeiten, sondern auch aus der Graun'schen Handschrift, die wie im Fluge gemacht erscheint, ersichtlich. Trotzdem ist diese recht lesbar und enthält nur unverhältnismäfsig wenige Korrekturen; sie macht aber gerade ihrer Flüssigkeit wegen nicht den Eindruck, als ob sie die ursprüngliche Niederschrift des Komponisten wäre; ein solcher hätte unwillkürlich manche Stellen einer neuen Ueberlegung unterzogen und dabei bedächtiger geschrieben, ein solcher hätte auch hie und da dem musikalischen Gedanken, wenn auch nur in den Mittelstimmen, eine andere Wendung gegeben. Derartiges ist aber nur an zwei Stellen (wahrscheinlich nachträglichen Aenderungen: Zusammenziehung dreier Takte in einen, und reichere Kolorirung am Schlusse einer Arie) geschehen; überall sonst kommen nur Verbesserungen von Irrtümern vor, die eher beim Abschreiben, als beim Komponiren unterlaufen können; Graun ist z. B. öfters in ein falsches Notensystem, mit den Noten auf eine falsche Linie geraten, er hat halbe und ganze Takte überschlagen, auch die beim Komponiren wertvolle richtige Untereinanderstellung der Noten nicht beachtet etc.

Darf sonach angenommen werden, dass Graun die Partitur nur „ins Reine" geschrieben habe, so wäre nun weiter zu erörtern, ob ihm dabei sein eigenes Concept, oder etwa ein Schürmann'sches vorgelegen? Die letzte Annahme hat an sich nichts Unwahrscheinliches, da Graun als neues Mitglied der Kapelle sich gewiss gern einer solchen, die Kräfte eines gewöhnlichen Kopisten unter Umständen erheblich übersteigenden Arbeit und Mühe unterzogen hat, die ihm

seinen vorgesetzten Kapellmeister, der selbst recht steif und ungefüge, deswegen auch wohl langsam schrieb, verpflichten musste, zumal da wohl nur auf diesem Wege der gemeinschaftlichen Arbeit das Werk rechtzeitig fertig zu machen war und Schürmann so die Zeit gewann, die bis zuletzt aufgesparten Balletmusiken zu komponiren, die denn auch nicht weiter abgeschrieben wurden. Dagegen wüsste ich nicht, wenn man auch beim Titelblatte einen Zufall annehmen wollte, wie Schürmann sich hätte veranlasst finden sollen, zur ersten Oper eines Anfängers die Balletmusik zu schreiben, oder gar, wenn man auch hier Graun'sche Komposition annehmen wollte, diese wenigen Seiten nach einem Graun'schen Concepte auszuschreiben? Für Schürmann spricht ebenso sehr, dass dieser die letzte Revision vorgenommen, und, um nur Eines anzuführen, einer längeren Figur durch Substituirung des Altschlüssels zu ihrer richtigen Stellung verholfen hat. Als später einzelne Arien dem Rotstifte verfielen und zur Vermittelung des Uebergangs Recitativ-Zeilen mehrfach versetzt werden mussten, hat Schürmann dieselben an der richtigen Stelle eingefügt, und dabei das eine Mal nicht nur den Text korrekter geschrieben, sondern auch, statt des Bass-, des Discantschlüssels für den Sänger sich bedient. Man sieht daraus, dass er nicht abgeschrieben, sondern aus dem Gedächtnis die betreffende Zeile reproducirt hat, also doch wohl der Komponist gewesen sein muss; nur diesem auch dürfte es möglich gewesen, nach den teilweise sehr dürftigen Bezifferungen die Begleitung am Clavicembalo auszuführen.

Wer aber auch hiernach noch zu Zweifeln geneigt sein sollte, wird sich sicher durch einen Umstand überzeugen lassen, der auch für den damaligen musikalischen Geschmack und für die Wandlung desselben zum Süfsen, Zierlichen ein wenig erfreuliches Zeugnis ablegt. Dieser Richtung ist in manchen Arien bereits Rechnung getragen, andere dagegen sind in einem weit einfacheren, edleren Stile geschrieben und zeichnen sich durch ungemeine Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks aus. Gerade die letzteren aber scheinen weniger Gnade vor dem Hofe und dem Publikum gefunden zu haben.

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen.

* Man wird sich entsinnen, dass im Jahre 1879 die Musikzeitung „Revue et Gazette musicale de Paris" in Nr. 28 zwei Briefe eines gewissen Jerôme de Cockx mitteilte, die über Luther und seine musikalische Thätigkeit handeln und sich der Flamänder das Ansehen eines Augenzeugen giebt. Die beiden Briefe

sollte Eduard Fétis aufgefunden haben. Siehe Monatsh. 1879 p. 149. Beim Durchstöbern des 49. Bandes der Allgem. musikalischen Zeitung vom Jahre 1847 finde ich auf Spalte 343 folgende Nachricht, welche die musikhistorische Thätigkeit der Franzosen in ein arges Licht setzt. Es heifst dort: „Die Pariser Revue et Gazette musicale theilt in französischer Uebersetzung zwei Briefe mit, welche ein junger Flamänder, Jerôme de Cocks, Zeitgenosse Luthers, von Wittenberg in seine Heimat geschrieben haben soll, und worin er sich namentlich über Luther's musikalische Bestrebungen und Verdienste ausspricht. Herr E. Fétis, der Sohn des bekannten Brüsseler Gelehrten und Direktors des dasigen Conservatoriums, will diese Briefe unter alten Manuscripten, die er in einer Auction erkauft, mit aufgefunden haben." Solche Täuschung kann also eine französische Zeitung ihren Lesern ungestraft zweimal vorsetzen!

* Der Tonkünstler-Verein in Breslau veranstaltet unter E. Bohn's Leitung sehr interessante historische Concerte und zeichnet sich dadurch wesentlich von allen übrigen Vereinen gleicher Tendenz aus. Die Breslauer Zeitung von 1881 berichtet darüber ausführlich in Nr. 559, 571 und 583. Der Chor besteht aus 60 Personen und brachte Werke von Meistern des 15. Jahrhunderts (Heinrich Finck, H. Isaac) bis zum 17. (Heinrich Schütz), denen sich dann Instrumentalsätze aus der gleichen Zeit anschlossen, wie alte Tänze und andere Tonsätze für Streichinstrumente, Orgelstücke von Schlick bis Buxtehude und Klavierpiecen. Jeder Aufführung ging ein kurzer Vortrag des Herrn Bohn voran. Die Concerte finden in dem grofsen und akustisch so günstig gebauten Universitäts-Musiksaale statt und versammeln ein ansehnliches Publikum, so dass es scheint, als wenn auch pekuniär das Unternehmen von gutem Erfolge begleitet wäre. Berlin kann sich dessen nicht rühmen.

* Doppel-Handbuch der Gesangs- und Clavierliteratur. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller transcribirten Lieder, Arien und Gesänge ein- und mehrstimmig mit allen ihren Clavier-Transcriptionen, Fantasien etc. zusammengestellt und herausgegeben von Ernst Challier. Berlin 1881. Ernst Challier's Selbstverlag. (Leipzig, Fr. Volkmar). Hoch 4°, 109 Seiten in 2 Spalten. Preis 4 Mark netto. Ein wunderlicher Titel, der nicht einmal die Wahrheit sagt, denn es ist ein Verzeichnis gangbarer Lieder und Gesänge für ein und mehr Stimmen nebst ihren Transcriptionen für das Pianoforte und hat nur einen Wert für den Sortimenter, der bei ungenauer Bestellung sich dadurch schnell zurecht finden kann, denn es ist dabei der Bearbeiter, der Verleger und Preis genannt.

* Herr Georg Maske, Buchhändler in Oppeln (Ring 25), sucht eine ihm fehlende und vergriffene Beilage zum Jahrgange 1879 Nr. 11: „Die Musikwerke der königl. Universitäts-Bibliothek in Göttingen" Seite 1—8, der Monatshefte.

* Jeder Band der Publikation kann einzeln erworben werden und findet sich ein Verzeichnis derselben nebst Preisangabe am Ende des Registers zu den ersten 10 Jahrgängen der Monatshefte (1879). Wer als Subscribent der Publikation beizutreten wünscht, hat beim Unterzeichneten sich einen Subscriptions-Schein zu erwerben, welcher das Recht erteilt die Drucke zum billigeren Preise zu erhalten.

* Hierbei eine Musikbeilage, Fortsetzung und Schluss: Volksmusik im 17. Jahrhundert, Seite 25—36.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

XIV. Jahrgang. 1882.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Die Oper Ludwig der Fromme von Georg Caspar Schürmann.

Prof. Dr. H. Sommer.

Schluss.

Einige derselben sind gestrichen, und ihrer drei später durch Einlagen ersetzt, welche unverkennbar zu den Terzen- und Sextengängen und der leicht spielenden Koloratur der Graun-Hasse'schen Periode hinüberneigen*). Wer über eine solche Gewalt des Ausdrucks verfügt, wie der anfängliche Komponist, wird nicht, wenige Jahre später und in der Meinung etwas Besseres zu liefern, den Ausdruck so sehr verflachen und, gelinde gesagt, so nachlässig deklamiren. Ueberhaupt herrscht in beiden Arbeiten ein ganz verschiedener Geist, eine grundverschiedene Auffassung. Ich halte es daher für unmöglich, dass das Original und die Einlagen von demselben Komponisten herrühren. Da nun aber die Einlagen ebenso unverkennbar Graun's Handschrift tragen, so ist nur noch die Frage zur Entscheidung zu bringen, bei welchem von beiden — Original oder Einlagen — hat er als Kopist fungirt? Dass Jemand, der in seiner eigenen Oper fremde Einlagen dulden muss, diese letzteren nun auch noch selbst

*) Der Herr Verfasser teilt hier einige Proben aus der Oper mit, zu denen wir eine besondere Beilage geben müssten. So bezeichnend dieselben auch sind, wenn man das Ganze kennt, so wenig geeignet sind sie dem Uneingeweihten nur irgend welchen Nutzen zu gewähren und wir behalten uns vor die sehr interessante und wertvolle Oper an anderer Stelle zum Teile zu reproduciren. *Die Redaction.*

dafür in Reinschrift liefere, ist nicht recht glaublich. Zudem sind die Einlagen sorgfältig und zierlich geschrieben, auch genauer bezeichnet als das Original und ohne wahrnehmbare Korrektur Schürmann's, der nur einmal das fehlende „Da Capo" am Schlusse einer Arie bemerkt hat. Deuten schon diese äufserlichen Momente unverkennbar darauf hin, dass hier Graun's eigene Komposition vorliege, wonach er also die Oper selbst nicht wird komponirt haben können, so wird uns schliefslich auch das, was wir von beiden Männern wissen, zu derselben Entscheidung führen.

Graun, durch Neigung und Bildung mehr der italienischen Richtung zugewendet, war nicht immer sorgfältig und glücklich in der Deklamation, zumal, wenn es sich um deutsche Textesworte handelte; er stand zu sehr unter der Oberherrschaft der absoluten Melodie. Kienzl*) führt dafür ein Beispiel an, in welchem zu accentuirende Silben ebenso nachschleppen, wie in den Einlagen der vorliegenden Oper. Selbst noch im Tod Jesu findet sich bei den Textworten: „Einst mitten unter Rosen hebet die Reu den Schlangenkamm hervor" dieselbe Behandlung. Dürfen wir Graun danach die Einlagen, die auch sonst in ihrer durchsichtigen harmonischen Unterlage, homophonen Haltung und zierlichen Koloratur seinen übrigen Opern wohl entsprechen, unbedenklich zuschreiben**), so müssten wir doch Bedenken tragen, ihm die Autorschaft zahlreicher Nummern des Originals zuzuerkennen, da diese gerade die entgegengesetzten Kennzeichen tragen.

Hinsichtlich Schürmann's freilich ist keine derartige Vergleichung möglich, indem von ihm keine Kompositionen bekannt sind, vielmehr erst fester Boden für seine Beurteilung gewonnen werden muss. Wir wissen aber, dass er um 1726 bereits über zwanzig Jahre lang gerade deutsche Opern, wie auch viele Kirchenmusik geschaffen hatte; wir wissen ferner, dass Walther ihn folgendermafsen charakterisirt: „Er ist auch ein geschickter Poet, und weifs nicht nur einen füglichen Text unter fremde Compositiones zu legen, sondern auch die Fehler anderer Poeten in den Opern zu verbessern. Uebrigens ist er so wohl im Singen und der Action, als in der Composition und dem accompagnement auf dem Clavier ein grofser Virtuose." Nun wohl, dieser poetische Sinn, der hier unter den Eigenschaften Schürmann's zuerst gerühmt wird, spricht sich durchweg in der Oper

*) Die musikalische Deklamation. Leipzig 1880. pag. 57.

**) Meine Kenntnis der Graun'schen Opern beschränkt sich allerdings auf Pharao Tubaetes, Fetonte und Ifigenia in Aulide.

selbst, nicht aber in den Einlagen, aus; dieser poetische Sinn, dies tiefe Gefühl für dramatische Wahrheit veranlasst den Komponisten sogar, bei manchen Scenen die hergebrachten Formen kühn zu verlassen und der Musik frei den Zügel schiefsen zu lassen, was doch auch bei Annahme einer ersten Oper Graun's kaum erklärlich sein würde.

Fasse ich nun aber alle vorgebrachten Gesichtspunkte zusammen, so glaube ich, soweit aus solchen Indicien überhaupt geschlossen werden kann, damit den Beweis geliefert zu haben, dass die ursprüngliche Oper *Ludwig der Fromme* Schürmann's Werk, und, wie ich hinzufügen darf, ein vortreffliches Werk ist, das diese lange Erörterung über seinen Autor wohl rechtfertigt, und ausreicht, dem alten Braunschweiger Meister auch neben Keiser und selbst Händel einen Ehrenplatz zu sichern. Weit kürzer und überzeugender hätte sich freilich die Deduction gestalten lassen, wenn sie auf ausführliche Mitteilungen aus dem Werke selbst hätte gestützt werden können.

Würde nun aber Jemand es verwunderlich finden, dass Schürmann sich die Verdrängung seiner Arien durch diejenigen Graun's hat gefallen lassen müssen, den würde ich an Kirnberger's Bericht erinnern: „dass sich Graun seine Partie in der Oper *Henricus Auceps* (worunter doch wohl *Heinrich der Vogler* gemeint ist) ohne weiteres gesetzet habe, weil die ihm zugeschickte Schürmann'sche Musik ‚ganz und gar nicht nach seinem Geschmacke' gewesen." Chrysander meint nun freilich (a. a. O. pag. 276), es gehöre eine ziemliche Leichtgläubigkeit dazu, unter den obbewandten Umständen es für möglich zu halten, dass ein so bewährter und geachteter Meister wie Schürmann sich dergleichen von einem in Braunschweig noch dazu gänzlich unbekannten Anfänger habe gefallen lassen müssen. Aber die Spuren eines, dem hier mitgeteilten ähnlichen Vorganges sind doch unverkennbar bei Kirnberger vorhanden, wobei auch der Gegensatz der musikalischen Richtung beider Männer betont wird. Und sehr erklärlich ist der allmälig wachsende Einfluss Graun's. Wendete sich doch um jene Zeit auch in Braunschweig der Geschmack immer mehr der italienischen Mode-Oper zu, die bekanntlich in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts dort zur unbestrittenen Herrschaft gelangte.

Zur Biographie Teodoro Riccio's.

Es wird Jahrg. XII, S. 138 dieser Blätter zu der Bestallung R.'s bemerkt: „Also um 30 Gulden monatlichen Gehaltes, freier Wohnung und 2 Kleider jährlich liefs sich R. halten;" woraus man schliefsen möchte, dass das Gehalt für den Kapellmeister gar kärglich bemessen gewesen sei. Diese Annahme ist aber eine durchaus irrige. Die 360 Gulden jährlichen Gehalts entsprachen nämlich nach dem Werte des Silbers und dem Stande der Kornpreise im 16. Jahrhundert der heutigen Schätzung von ca. 6400 Mark. (Vergl. A. Horn, vom preufsischen Gelde, in: Altpr. Monatsschrift V. Bd. (1868) S. 54, 64 und 65.) Bringt man noch die freie Wohnung mit nur 600 Mark in Ansatz, so betrug das Einkommen R.'s ungefähr 7000 Mark des heutigen Geldwertes, wobei die beiden Kleider noch aufser Betracht gelassen sind. Ob die Kapellmeister an den kleinen deutschen Höfen heute pekuniär wohl besser gestellt sein mögen? — Ferner wird S. 137 die Vermutung ausgesprochen, als wenn R. 1585 Verlangen gezeigt habe, aus dem Dienste des Markgrafen zu scheiden und sich nur durch die Bestallung habe halten lassen. Diese Annahme kann wohl am Besten durch die Kirchenbücher der Königsberger Domkirche widerlegt werden. In den Aufbietungsregistern derselben findet sich nämlich folgender Vermerk:

> *14. Nov. 1585. Theodorus Riccius, Capelmeister. Barbara, Bartholomei Schultzen Seligen Mitbürgers in der Altenstadt, n. F.* (nachgelassene Frau).

Die am 30. Juli 1585 erfolgte Bestallung wäre wohl eher auf diese eheliche Verbindung zurückzuführen: R. wollte seiner Frau nicht nur eine gesicherte, sondern auch eine durchaus sorgenfreie Existenz bieten. — Wann die erste Frau R.'s gestorben ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, da die Sterberegister der Domkirche erst seit der Mitte des vorigen Jahrh. vorhanden sind.

Königsberg i/Pr. *Ed. Krause.*

Die Singweisen des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches.

Mitgeteilt vom Seminarlehrer *Bode.*

Vor der Einführung des jetzigen landesfürstlichen Lüneburger Gesangbuchs vom J. 1767, gültig für das ganze Fürstentum Lüneburg und als Landesgesangbuch freiwillig auch vom Lande Hadeln

angenommen, besafs die Stadt Lüneburg ihr eigenes Gesangbuch. Dasselbe war von dem hiesigen Buchhändler und Buchdrucker Johann Stern zusammengestellt und im J. 1686 herausgegeben (gedruckt). Es führt den Titel in deutschen Lettern:

Lüneburgisches Gesangbuch, Darinn 2000 so wol alte als neue geistreiche Lieder, Aus den besten Autoren gesamlet, und mit vielen neuen wolgesetzten Melodeyen und Kupffern gezieret, nebst angefügtem Gebetbüchlein, . . . Lüneburg, Gedruckt und verlegt durch Johann Stern. Im Jahr M. DC. LXXXVI. 6 Bl., 51 Bog. und 7 Bl. in hoch 12°.

Die Zuschrift Joh. Stern's an seine Schwäger, vier Gebrüder Langermann, Kaufleute in Hamburg, ist datirt vom 6. März 1686. Er bemerkt darin: „Bey meinem inmittelst annahenden Alter, erweiset der treue GOtt mir, über alles zeitlebens gegönnte Gute, auch dieses, dass gegenwärtiges Gesangbuch in leidlicher Gesundheit und Zustande von mir beydes zusammengelesen und durch den Druck ausgefertiget werden können".

Die (theologische) Vorrede ist verfasst von dem aus der Geschichte Aug. Herm. Francke's bekannten hiesigen Stadtsuperintendenten Casp. Herm. Sandhagen und mit dem 28. Februar 1686 bezeichnet. Sie schliefst sich an den bekannten Spruch Col. 3, 16: Lasset das Wort Christi unter euch reichlich wohnen u. s. w., den auch Luther schon seinen Gesangbüchern als Sinnspruch vorsetzt. Zur Rechtfertigung des Unternehmens bemerkt Sandhagen: „Fast eine jede vornehme Stadt hat ein sonderbahr Gesangbuch lassen ans Licht kommen. Weil aber keines bisher ausgekommen, worinn nicht eine ziemliche Anzahl geistlicher Lieder gemangelt, so bald hier, bald da in der Evangelischen Kirche in Teutschland gebraucht werden, so hat Herr Johann Stern, vornehmer Buchhändler allhier in Lüneburg, nach der grofsen Geneigtheit so er hat der Evangelischen Kirchen zu dienen, und welche in dieser Familie von vielen Jahren her nicht fremd ist, aus den in Ubung gebrachten Psalmenbüchern eine solche Anzahl geistlicher Lieder lassen zusammenbringen, als in keinem Buche zu finden." Die Zahl von 2000 Liedern scheint allerdings kein bis dahin gedrucktes Gesangbuch erreicht zu haben. Die „in Ubung gebrachten Psalmenbücher", aus welchen Joh. Stern die Gesänge zusammengelesen, sind besonders wohl: das von Justus Gesenius und David Denicke seit 1646 herausgegebene hannoversche Gesangbuch; die Geistliche Singekunst des Joh. Olearius, 1671; Sebastian Göbels Nürnbergisches Gesangbuch, 1676; das Rigaisch-Lief-

ländische Gesangbuch, Christliche Andachts-Flamme betitelt, vom selben Jahre; Christian von Stökken's Kleines Holsteinisches Gesangbuch, 1680/81; endlich noch das von Ernst Sonnemann besorgte fürstlich-lüneburgische Voll-ständige Gesangbuch 1661 ffl. und das „Vollständige Gesang-Buch" des Christoph Gensch von Breitenau, Plön 1674 ffl. Der Sternische Druck geistlicher Andachtsbücher (Gesangbücher, Bibeln, Katechismen u. s. f.) war einer der ausgedehntesten im 17. Jahrhunderte. So erschienen die zahlreichen Sammlungen Rist'scher Lieder fast sämtlich bei den Sternen in Lüneburg.

Dies Gesangbuch Joh. Stern's erscheint, so weit mir bekannt, in noch drei späteren Auflagen: 1694, 1695 und 1702. Diese Ausgaben enthalten zwar noch die (theologisch-sachlich wichtigere) Vorrede Sandhagens, lassen aber die (nebensächliche und unwichtigere) Zuschrift Joh. Stern's weg. Hierher schreibt es sich, dass Mützell, welcher in seinen Geistlichen Liedern der Ev. K. aus dem 16. Jahrh. (Berlin 1855) die Ausg. von 1695 anzieht (die früheren von 1686 und 1694 scheinen in Berlin nicht vorhanden zu sein) unser Stadt-Lüneburgisches Gesangbuch stets mit Sandhagen anstatt mit Stern (dem eigentlichen Bearbeiter) bezeichnet*). In gleich unrichtiger Weise benennt er das obenerwähnte Nürnberger Gesangbuch vom J. 1676 nach dessen theol. Vorredner Joh. Saubert, statt richtiger nach dem eigentlichen Bearbeiter Sebast. Göbel.

Die Ausgaben von 1694 und 1695 bemerken auf dem Titel: „Darinnen über 2000" und die letzte vom J. 1702: „Darinnen 2100. . . . Geistreiche Lieder . . . gesammlet". Die Zahl der Lieder vermehrt sich übrigens, wie so oft in (älteren) Gesangbüchern, durch Auslassen und (verstärktes) Zusetzen. Eigentümliche Lieder scheinen die drei ersten Ausgaben dieses Gesangbuches nur wenige zu besitzen. Das namentlich in älteren Gesangbüchern viel verbreitete schöne Weihnachtslied: „Wie kündlich grofs sind doch die werke" wird zwar von Baethge u. a. Sandhagen zugeschrieben, allein entschieden mit Unrecht. Es steht schon in dem obenerwähnten Rigaischen Gesangbuche vom J. 1676, und ist in unsern Stadt-Lüneburgischen Gesangbüchern mit Anon. unterzeichnet.

*) Exemplare unseres Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches sind nicht gerade selten anzutreffen. Die erste Ausgabe (1686) findet sich u. a. in Hamburg und Göttingen, die 2. (1694) und 3. (1695) in Hannover (Kön. Bibl.), die 4. (1702) in Hamburg, Zelle und Göttingen. Die 3. (stattlichste) Ausgabe ist hier am Orte noch in mehreren Exemplaren vorhanden. Ich selbst besitze zwei und bin zu entsprechendem Umtausche gerne bereit.

Aus dem Lieder-Vorrate des jetzigen hannoverischen und lüneburgischen Gesangbuches ist mir nur ein Lied aufgestofsen, für das ich keine ältere Quelle bis dahin kenne als die erste Ausg. des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches vom J. 1686, nämlich das Kreuz- und Trostlied 860a im lüneb. Gesangbuche: „Was willst du, seele, dich Denn stets um das betrüben, Daran du nichts vermagst?“ Doch vergleiche weiter unten die Schlussbemerkungen zu den Buchstaben F. F. Anders als mit den ersten drei verhält es sich in Betreff neuer Lieder mit der letzten Ausgabe vom J. 1702. Diese enthält unter den neu aufgenommenen 55 Gesängen wenigstens 23 ihr eigentümliche hier zuerst gedruckte, nämlich die Lieder des damaligen Stadtsuperintendenten in Lüneburg, Lic. Heinr. Jonath. Werenberg; unter diesen Liedern ist das späterhin weitverbreitete: Unverfälschtes christentum.

In Bezug auf Singweisen (Melodieen) bringen aber auch schon die ersten Ausgaben des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches manches neue, wie auf dem Titel der Zusatz: „mit vielen neuen wohlgesetzten Melodeyen vermehret“ von vorn herein vermuten lässt. Es sind allen Ausgaben des Gesangbuches zahlreiche Singweisen eingedruckt, Singstimme (D) und (meistens) bezifferte Grundstimme (B). Auch die Singweisen wechseln in den vier verschiedenen Auflagen; doch ist ihre Zahl nicht gleich derjenigen der Lieder in stetiger Zunahme begriffen, vielmehr in der ersten Ausgabe etwas stärker als in den späteren. Wenn ich um der Kürze willen die vier Auflagen (1686, 1694, 1695 und 1702) mit a, b, c und d bezeichne, so stellt sich ihr Verhältnis zu den eingedruckten Singweisen folgendermafsen: a enthält die Zahl von 111 Singweisen. Hiervon lässt b 17 aus, nimmt dagegen 7 neue auf, so dass in b die Gesamtzahl 101 beträgt. c lässt von den Weisen in b 25 fort, nimmt 34 neu auf (wovon indes eine schon in a enthalten war), so dass hier die gesamte Anzahl auf 110 wieder steigt. Von diesen 110 Singweisen in c werden in d 6 weggelassen; es bringen aber zwei neuaufgenommene Lieder auch besondere Singweisen mit, so dass die Gesamtzahl der Singweisen in d sich auf 106 beläuft. Die verschiedenen Gesangbuchs-Ausgaben haben einige Male zu demselben Liede abweichende Singweisen. Die Gesamtzahl aller in den vier Ausgaben gedruckten Singweisen berechnet sich nach Obigem auf 152. Von dieser Anzahl sind die bei weitem meisten neue Melodieen. Die eingedruckten älteren Singweisen werden allewege nur solche sein, die sich hier in Lüneburg erst einleben mussten, denn für gewöhnlich wird bei den Liedern auf

derartige Weisen in üblicher Art nur mit der darübergesetzten Anfangszeile des tragenden Textes hingedeutet.

Im Nachstehenden folgt ein Verzeichnis sämtlicher 152 eingedruckten Singweisen des Stadt - Lüneburgischen Gesangbuches, geordnet nach dem A B C. Dabei sind die neuen Singweisen durch kursive Lettern hervorgehoben. Zugleich ist bei den Melodieen die Anfangszeile nach ihren Noten angeführt. Hierbei ist die Tonart und das allenfalsige ungerade Taktmafs vorab bemerkt. Der Eintritt in die zweigestrichene Octave ist jedesmal angedeutet, desgleichen die verschiedene Dauer der Töne durch Wechsel des Alphabets (deutsche Buchstaben bezeichnen halb so lange, grofse römische einmal so lange Noten als die meistens angewandten kleinen lat. Buchstaben). Punkte und Bogen haben dabei die gewöhnliche Bedeutung. Hinter der Textzeile ist jedesmal in Klammern die Ausgabe des Gesangbuches bemerkt, worin sich die Singweise befindet (a 1686, b 1694, c 1695, d 1702), und am Ende die durch grofse lateinische Anfangsbuchstaben etwa hinzugefügte Bezeichnung des betreffenden Sängers (Erfinders und vielleicht auch Setzers, Komponisten) der Singweise.

1. Ach Gott erhör mein seufzen und wehklagen. (a-d)
 Dmoll: d f f g g a a b a g f
 Singweise v. J. 1662. Siehe Schöberlein, Schatz III nr. 411.
2. Ach Gott ich muss in traurigkeit. (a)
 Versetzt hypoionisch: f c b a f g a f
 Die alte Singweise: Wenn mein stündlein vorhanden ist. Tucher II nr. 281.
3. Ach Gott soll ich noch länger klagen. (a)
 Dmoll: f F. d G c e f g Fis G
 Anton Ulrich Davids-Harpfen-Spiel 1667.
4. *Ach Gott soll ich noch länger klagen.* (b bis d)
 Gmoll: b d c b a g f es d F. F.
5. *Ach Gott was ist ein mensch.* (a)
 Lydisch: f c b h· a a
6. Ach Herr Jesu wie viel sind. (a-d)
 Amoll: a· b c cis d dis E
 Praxis piet. mel. Berlin 1666. (Z.*)
7. Ach Jesu meiner seelen wonne. (c + d)
 Amoll: E h c gis· a h a Gis Gis
 Aus dem Christ.-Fürstl. Davids-Harpfen-Spiel 1667.

*) Bedeutet: nach Mitteilung des Herrn Insp. Zahn in Altdorf, der eine Herausgabe sämtlicher ev. Kirchenmelodieen vorbereitet.

8. *Ach mein Gott wo fang ich an.* (a-d)
Cdur: e· c d d c c♭ II F. F.

9. Ach milder Gott begnade mich.
Gmoll: D g a♭ c b a a G J. C.
Bei Joh. Crüger 1648 mit dem Texte: Gott der du selber bist das Licht.

10. Ach was ist doch unser lebn. (a-d)
Gmoll: g g a a b b a
Umbildung der Singw. des Erfurter Gesangbuches 1663. (Z.)

11. *Ach was stehst du auf der au.* (a-d)
Gdur: d a h fis g a h A F. F.

12. *Ach wenn kömmt die Zeit heran.* (c + d)
Gdur: g h d h c· b H

13. Ach wie hat das gift der sünden. (a-d)
Amoll: e· e e· b d· b cis cis
Singweise von Vitus Fischer, 1676. Winterfeld II p. 498.

14. Ade verfluchtes trähnenthal. (a)
Emoll: g g a h· b a· g Fis
Prax. p. m. Frankf. 1674. (Z.)

15. Als Jesus Christus in der nacht. (a + b)
Dmoll: a c a b a g g f J. C.
Joh. Crüger 1648.

16. Auf auf mein geist erhebe dich zum himmel. (a-d)
Hmoll 3/4: bis e fis g a h cis d b e· dis
Joach. Neander's Bundeslieder 1680.

17. *Auf auf mein herz und du mein ganzer sinn.* (c + d)
Adur 3/2: e bis e cis e d b cis cis h·

18. Auf auf zu Gottes lob ihr holde cherubim. (b-d)
Cdur: g c c d· b E , g c b e d· b C J. W. F.
Joh. Wolfg. Franck in Elmenhorst's Geistl. Liedern 1681.

19. *Auf diesen Tag bedenken wir.* (a-d)
Fdur 3/2: f a b C c♭ B b a A. F. F.

20. *Auf mein herz mit allen frommen.* (c + d)
Ddur: cis cis d a h· cis a fis

21. *Bleiches antlitz sei gegrüfset.* (a-d)
Cmoll: c h c d es b c h g F. F.

22. Das alte neiget sich das neue jahr tritt ein. (c + d)
Fdur: F a g b· c d g d c b a g
Im Nürnberger Gesangbuch v. 1676.

23. *Das finsternis tritt ein.* (a-d)
Dmoll 3/2: d a d c b c A. J. J. L. V. E.

24. *Das licht so sich verborgen.* (a-d)
Gmoll: B g b a g A d J. J. L. V. E.

25. *Das urteil ist gesprochen.* (a-d)
Emoll: h h h a g Fis fis F. F.

26. *Den Herren meine seel erhebt.* (a + b)
Gmoll 3/2: b g a b a c b a F. F.

27. *Dennoch kann man eine last.* (a-d)
Fdur: c c d d c b A F. F.
Bei Ant. Ulr. 1667 eine Singweise aus Cdur.

28. *Der du o Jesu Christ.* (a + b)
Fmoll: C f g as a G F. F.

29. Des Herren huld gefällt mir herzlich wol. (a-d)
Versetzt hypoion: c a b c c a b g g f
Ps. 116 der Franzosen.

30. *Die freudenvolle Zeit.* (c + d)
Gmoll 3/2: g g a b b a

31. *Dies ist der tag der fröhlichkeit.* (a-d)
Cdur 3/2: g g g c b e e d F. F.

32. *Dreieinigkeit der gottheit wahrer spiegel.* (a + b)
Cdur 3/2: g c c h b c h c h h a g F. F.

33. *Du betrübte müde seele.* (a-d)
Emoll: h h c h a g fis fis F. F.

34. Du fährest Jesu himmelauf. (c)
Cdur: g c h c b e b e f g f e d

Da das Lied 1695 mit M. H. E. (lmenhorst) bezeichnet wird, so ist die Singweise vermutlich von Joh. Wolfg. Franck 1681.

35. Du o schönes weltgebäude. (a-d)
Dorisch: d a b b c c h a J. C.
Joh. Crüger 1649.

36. *Erhör o Herr mein bitten.* (a + b)
Amoll: e c a d c h h F. F.

37. Ermuntre dich mein schwacher geist. (c + d)
Fdur: f f g a b c c h h C J. S.
Joh. Schop 1641.

38. Ermuntre dich zu deinem heil. (c + d)
Gdur: g a h c b h b c b c h a H. S.
Heinrich Schwemmer, im Nürnb. Gesangbuch 1676.

39. Es ist ein freud dem herzen mein. (a)
Gdur: b h a d· b c h a· H. S.
Heinr. Schütz 1628. (Z.)

40. Es wird schier der letzte tag herkommen (a-d)
Versetzt hypoäol.: g g d d f d b c b Es D
Böhm. Brüder 1531.

41. *Fahr hin du schnöde welt.* (c + d)
Gdur $^3/_1$: g(♯)f e d d c(♯)f g A

42. *Freut euch ihr christen alle, Der siegsfürst.* (a + b)
Gdur $^3/_1$: b h g c h a a F. F.

43. *Frommer Jesu hör mein schreien.* (a + b)
Gmoll: g a b ba a· a g g F. F.

44. Gib dich zufrieden und sei stille. (a-d)
Cmoll: C b as g· g f g Es D
Praxis p. m. 1684 (Z.) Von Jacob Hintze. Winterf. II. Bsp. 94.

45. Gib fried zu unser zeit o Herr. (a)
Phrygisch: E f d e a ge f E
Strafsburger Gesangbuch 1537. Tucher II n. 403.

46. *Gott du bleibest doch mein Gott.* (a-d)
Amoll: a h c h a a Gis. F. F.
Bei Ant. Ulr. eine Singweise aus Cmoll.

47. Gott höre mein gebet und trähnen. (a-d)
Dorisch: d a a c h a g f e
Die Singweise des 33. französ. Psalms.

48. *Grofs o Herr sind meine schmerzen.* (a-d)
Gmoll: b a g g c b a g F. F.

49. Heb hoch des Herren herrlichkeit. (a + b)
Versetzt ionisch: f c c a g a h c
Die alte Singweise: Wol dem der in Gottesfurcht steht (oder: Wo Gott zum haus nicht giebt sein gunst).
Strafsburg 1537. Tucher II n. 104.

50. Herr der du vormals hast dein land. (a + b)
Dorisch: d a d c f g g f
Joh. Crüger 1648.

51. Herr ich habe misgehandelt. (c + d)
Versetzt hypoäol.: g d fis g a b a g J. C.
Joh. Crüger 1649.

52. *Herr lass deines eifers plagen.* (a-d)
Cmoll: c g h c b es d c F. F.

53. Herr wie lange willst du doch. (a-d)
Dorisch: d d a a g f e
Dem Französischen, besonders der Singweise des 13. Psalms, von Joh. Crüger nachgebildet 1653.

54. Jammer hat mich ganz umgeben. (c + d)
Emoll: e fis g g a g fis e
Joh. Schop 1642 (Z.)

55. *Jauchzet ihr himmel ihr wolken ihr sterne.* (a-d)
Gdur $^3/_2$: d c h e b c d c ♭a A g F. F.

56. *Ich bin mir gram und feind.* (a-d)
Cmoll: C d b es cis D F. F.

57. Ich bin verliebt komm her und sieh. (c + d)
Esdur: g f. es Es , b B C B
Im Erfurter Gesangbuch 1663: „Ich bin betrübt und klage sehr". (Z.)

58. Ich erhebe Herr zu dir. (a-d)
Dmoll: d d f b f g a J. C.
Joh. Crüger 1648.

59. Ich heb mein augen sehnlich auf. (a + b)
Emoll: e g e g a ♭ ♭ h H. J. S.
Joh. Herm. Schein 1627 (Z.)

60. *Ich trage grofs verlangen.* (a-d)
Gdur: h b c h a g fis F. F.

61. Ich weifs dass Gott mich ewig liebet. (a-d)
Fdur: f c c a c d e f f J. S.
Praxis p. m. Frankf. 1674. J. S. (Z.)

62. Ich will erhöhen immerfort. (a + b)
Gdur: g ♭ c d d c e d
Joh. Crüger 1656.

63. Ich will zu Gott erheben meine stimm. (c + d)
Hypodor: D G a B C d c F E E D
Praxis p. m. 1661. Mutmafslich Joh. Crüger.

64. *Jesu ewge sonne.* (a-d)
Cdur: e e d d c ♭ H F. F.

65. *Jesu heil den alten schaden.* (a-d)
Gdur: g g fis d e fis g g F. F.
Zeile 1 der Singweise: Alle menschen müssen sterben, in Wolfg. Carl Briegel's Darmstädter Cantional vom J. 1687 fast gleichlautend.

66. *Jesu Jesu du mein hirt.* (a-d)
Bdur. b f b c d b C F. F.

67. Jesu komm mein trost und lachen. (a-d)
Amoll: e e f g a a gis gis
Werner Fabricius, in E. C. Homburgs Geistl. Lieder 1659, etwas verändert. (Z.)

68. *Jesu meines herzens freud.* (a-d)
Adur: cis a e e d cis H F. F.

69. Jesu o du lebensquell. (c)
Bdur: b b f g es es b D
Im Nürnberger Gesangbuch 1676.

70. *Jesus ist der beste freund.* (c + d)
Amoll $^3/_2$: c b e a h c c h c
Eine andere Singweise als die des Nürnb. Gesangb. 1676. (Z.)

71. *Jesus ist mein aufenthalt.* (a + b)
Bdur: b b b d c c B
Bei Ant. Ulr. 1667 eine Singweise aus Gdur.

72. Jesus ists der mir gefället. (d)
Adur $^3/_4$: E e fis e fis h cis d cis h a J. W. F.
Joh. Wolfg. Franck 1681.

73. *Jesus meine Zuversicht.* (a-d)
Cdur: c g c d e c D F. F.

74. Jesu wollst uns weisen. (c + d)
Fdur: a g a b c a
Von Gastoldi, 1591. Winterf. I p. 90.

75. Ihr christen auserkoren. (a + b)
Fdur: f a a c c b a
Joh. Crüger 1656.

76. Ihr himmel lobt des Herren macht. (a-d)
Dorisch: f e b f g a gis a
Ps. 148 der französ. Reformirten.

77. Immanuel des güte nicht zu zählen. (d)
Hypoäol: A c c h a gis e a a h h A. B.
Im Grofsen Zellischen Gesangbuch 1696.

78. In dem leben hier auf erden. (a)
Dorisch: d d a a g f e e J. C.
Johann Crüger 1656.

79. Ist Ephraim nicht meine kron. (a + b)
Phrygisch: e a a gis c h h a
Joh. Crüger 1653.

80. *Itzund ist die winterszeit.* (c + d)
Gmoll: d g c b a a G

81. *Kehre doch nun einmal wieder.* (a-d)
Edur: h· ♭ cis cis fis fis. fis gis gis F. F.

82. *Keine schönheit hat die welt.* (c + d)
Gdur: d d e h a· g G

83. *Komm heilger geist du höchstes gut.* (c + d)
Cdur $^3/_2$: c c♭ c b e f e c

84. *Kommt und lasst uns Christum ehren.* (a-d)
Fdur: c b a c b a g g F. F.

85. *Komm werter heilger geist.* (a-d)
Gdur: d ♭ e b c ♭ F. F.

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen.

* Herr Kagel, ein Maler Berlins, besitzt aus dem Nachlasse seiner Familie ein altes harfenartiges Instrument, welches bis jetzt meines Wissens noch nirgends beschrieben ist. Es besteht aus einem doppelten vollen Resonanzboden; auf der einen Seite müssen die Discantsaiten, auf der anderen die Bass-Saiten sich befunden haben. Der Besitzer kann sich aus seinen Kinderjahren besinnen, dass es mit gelben — also Messingsaiten bezogen war. Die Breite beträgt unten 40 Ctm., die Höhe, mit Kopf, 1 Mt. 25 Ctm., die Stärke des Resonanzkasten mit Einfassung 8 Ctm. Der untere breitere Teil geht bis 31 Ctm. rechtwinklich in die Höhe, von da ab aber verjüngt sich der Körper bis zu 6 Ctm. und schliefst die Spitze mit einem aus Holz geschnitzten Kopfe ab, der einstmals vergoldet war. Die Schmalseiten (Zargen) von 8 Ctm., also die Dicke des eigentlichen Körpers, bilden auf der Rückseite eine senkrechte Linie mit dem Kopfe als Abschluss, während die andre vordere Seite sanft eingebogen spitz zuläuft. Diese beiden Seiten sind kunstreich mit Holz ausgelegt und stellen Früchte und Blätter in bunten Naturfarben dar; der Rand ist gefraist. Die Discantseite hat 2 kleine Schall-Löcher, die Bass-Seite 1 gröfseres; die Verzierungen, welche die Löcher schliefsen, sind übereinander schneidende Kreise mit Palmenblättern und vergoldet. Die Wirbel befinden sich unten und hat der Bass 36 ein- bis zweichörig und der Discant 71 ein-, zwei- bis dreichörig gestellte Wirbel. Vom Fufse aus befindet sich 9 Ctm. hoch ein wagerecht laufender Steg mit Stiften und an dem oberen Rande befinden sich die Anhängehaken für die Saiten. Die tieferen Bass-Saiten müssen zum Teil bis auf die Schmalseite und bis zum Kopfe hinauf gegangen sein, denn man zählt 17 starke Anhängestifte auf Zarge und am Kopfe. Die Discantseite hat oben 3 verschieden laufende Stege und die Bass-Seite einen Steg, aufserdem aber noch einen kleinen Quersteg für 4 tiefer liegende Saiten, die unter den tiefsten Bass-Saiten sich befunden haben müssen und daher blos mitklingende waren. Der Kopf und die ausgelegte Holzarbeit lassen auf italienischen Ursprung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts schliefsen. Merkwürdig an dem Instrument ist der volle Resonanzkasten, der also nicht wie bei der Harfe in der Mitte offen ist, ferner, dass die Breitseite unten ist und der Kasten daher aufrecht stehen kann und aller Wahrscheinlichkeit nach 1-, 2- bis 3chörig war. In

welcher Weise so ein Instrument zu spielen war, bei dem beide Hände beschäftigt sind, die eine Hand auf der linken, die andere Hand auf der rechten Seite, ob mit den Fingern, oder mit einem Griffel oder Hammer, ist unerklärlich. Ich halte das Instrument für ein damals neu erfundenes, das aber keine Nachfolge erhalten hat. Der Besitzer ist gewillt, dasselbe für 150 Mk. zu verkaufen.

* Herr W. Tappert bespricht in der „neuen Berliner Musikzeitung" von Bote & Bock in Nr. 1 das Werk von Hermann Eichborn: „Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881". Nachdem er dem Buche selbst ein anerkennendes Urteil zu Teil werden lässt, kommt er am Schlusse zu den vom Verfasser nur kurz erwähnten beiden Handschriften auf der Bibliothek des germanischen Museums in Nürnberg, die in den Monatsheften 1879 S. 14 kurz angezeigt waren, um die Aufmerksamkeit anderer, die sich mit Tabulaturen beschäftigen darauf hinzulenken. Dieser Zweck ist erreicht, denn Herr Tappert, wohl der Einzige der sich mit alten Tabulaturen mit Glück beschäftigt — leider dringen von seinen Erforschungen nur Brocken in die Oeffentlichkeit — hat die beiden Tabulaturbücher sorgfältig untersucht und ist zu dem Resultat gelangt, dass sie nicht Tabulaturen für die Trompete, sondern für die Geige sind. Herr T. sagt S. 5, Sp. 2: „die beiden Tabulaturbücher stimmen in der Hauptsache überein, zeigen jedoch in manchen Punkten sehr interessante Abweichungen." In den Monatsheften war gesagt, dass sich im Ms. Nr. 33, 748 mehrfach die Angabe „*Tromba*" findet, und da die Notation beider Bücher eine auffallende Aehnlichkeit zeigt, so lag wohl der Schluss sehr nahe: dass uns hier wahrscheinlich eine Notation für die Trompete vorliege. Dieser Annahme geht Herr T. scharf zu Leibe und sagt „wir haben schon Fabeln, Märchen und Irrtümer genug in der Musik". Wie soll man es sich aber erklären, wenn Herr T. vorher ein Beispiel aus dem Ms. mitteilt und sagt „dem Kenner brauche ich nicht erst zu versichern, dass wir in dem Beispiele Ddur ein altes Trompeterstückchen besitzen, es besteht nur aus Naturtönen einer Trompete in D", oder kurz vorher „dem Trompeten-Beispiele fehlen die Wertzeichen, nur der Schlusston ist mit einer punktirten halben Note versehen". Also wir hätten demnach in der Notation der Violine ein Trompeterstückchen, oder vielleicht ein Trompeterstückchen für Violine? denn nach obigen Ausdrücken des Herrn T. muss man ja eine Tabulatur für die Trompete gänzlich ausschliefsen, um nicht in Fabeln und Märchen zu geraten. Wir bitten Herrn T. um gefällige Belehrung was es mit dem Trompeterstückchen für eine Bewandnis hat und in welcher Tabulatur dasselbe notirt ist.

* Clément Marot et le Psautier Huguenot, Etude historique, littéraire, musicale et bibliographique O. Douen. Commission des impressions gratuites de l'Imprimerie nationale. Das „Musikalische Wochenblatt" von Fritzsch (Leipzig 1881 Nr. 3 u. f.) bringt über obiges Werk eine sehr umfangreiche Besprechung die mit „Ernst" gezeichnet ist. Das Werk selbst liegt uns nicht vor und wir können daher nur aus obiger Beurteilung auf den Wert desselben schliefsen, und danach ist derselbe in Betreff des Musikalischen sehr zweifelhaft, denn der Verfasser schreibt über Musik, giebt eine Unzahl Musikbeispiele und hat keine Spur von musikalischer Bildung, und wenn er sich das hierzu Nötige von einem Anderen hat machen lassen, so war derselbe nicht besser als er selbst unterrichtet. Dass trotzdem das Werk vom Staate prämiirt und gedruckt ist, kann uns nicht Wunder nehmen, denn die Erfahrung hat uns gelehrt, dass die französische Regierung

von jeher damit Unglück gehabt hat. Der literarische Teil des Werkes dagegen, der sich direkt auf die Untersuchungen der Psalmen und ihrer Melodieen erstreckt, scheint ganz vorzüglich zu sein und schliefst sich völlig den Arbeiten in den Monatsheften an (vide Generalregister unter Psalmen). Wie weit dieselben dabei benützt und das Material verwertet ist, lässt sich aus der Besprechung nicht ersehen, doch giebt er Claude Goudimel, Guillaume Franc und den übrigen die richtige Stellung und sind die alten lange gepflegten Irrtümer ausgemerzt. Die Beurteilung bringt am Ende viele Musikbeispiele. Eine Besprechung des Werkes für die Monatshefte wäre sehr wünschenswert.

* Sommer, Prof. Dr. H.: Die Anfänge der deutschen, insbesondere der Herzoglich Braunschweigischen Oper. Von . . . Separatabdruck aus den „Braunschweigischen Anzeigen". Dez. 1881. 8°, 40 Seit. Ein mit Sachkenntnis und lebendiger Darstellung geschriebener sehr wertvoller Artikel, der sowohl die Studien Fr. Chrysander's in „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper" in den Jahrbüchern, Leipzig 1863, Bd. 1 p. 147 verwertet, als Kunde von eigenen sorgfältigen Quellenstudien giebt.

* Die allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1881, bringt folgende historisch wertvolle Artikel:

Emanuele d'Astorga. Biographie. Nr. 1—2.

Die griechischen Flöten von Carl von Jan. Nr. 30—32.

Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote, über *Philipp Emanuel Bach.* Abgedruckt aus: Redlich, Director der höheren Bürgerschule in Hamburg, Ungedruckte Briefe des Wandsbecker Boten. Hamburg 1881, gedr. b. Th. G. Meissner. 4°. 23 S. Nr. 37.

Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (von *Joh. Rist* aus 1665 resp. 1703; Auszug). Nr. 39—43.

* Die im letzten Monatsheft wieder erwähnten Briefe von Ed. Fétis, die nun schon seit 1847 ihr Unwesen treiben, müssen nun auch den deutschen Musikzeitungen Stoff liefern. Jüngst erbarmten sich die „Signale" von Barth. Senff derselben und wurden sie natürlich als etwas ganz Neues ohne Quellenangabe wiedergegeben.

* Als Mitglieder sind in die Gesellschaft für Musikforschung eingetreten die Herren Georg Maske in Oppeln und Herm. Wohland in Berlin.

* Quittung über eingezahlte Jahresbeiträge von den Herren Pfarrer Auberlen, Bäumker, E. Bohn, P. Bohn, Prof. Braune, Fr. Chrysander, A. Dörffel, Dressler, L. Erk, Prof. Faifst, E. Friese, M. Fürstenau, Prof. Gernsheim, Frz. Haberl, J. E. Habert, Israel, Kade, Dr. Köstlin, Kornmüller, Kraus Sohn, Lehnert, P. Lyra, J. H. Meier, W. Oppel, Piber, Postler, Quantz, Prof. Schell, R. Schlecht, Dr. Schletterer, Dr. Schubring, Oberlandesgerichtsrat Schurig, Direktor Skuhersky, Prof. Sommer, Pfarrer Unterkreuter, G. Voigt, v. Wasielewski, O. Wermann und von den Bibliotheken zu Altenburg, Einsiedeln, Strafsburg und Wernigerode.

Den 14. Februar 1882.

* Herr Domkapellmeister Frz. Xav. Haberl in Regensburg sucht eine ihm verloren gegangene und vergriffene Nr. 1 der Monatsh. von 1881 und 2 Beilagen Seite 9—16 des deutschen Liedes, Bd. 2.

* Hierbei eine Musikbeilage: „Das deutsche Lied". 2. Bd. S. 167—174.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Die Singweisen des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches.

Mitgeteilt vom Seminarlehrer *Bode.*

(Schluss.)

86. Lasst uns dem Herren sämtlich danken. (c + d)
Versetzt hypoion.: f b c f f g b a g
Ps. 118 im franz. Ps.

87. Lasst uns jauchzen lasst uns singen. (c + d)
Fdur $^3/_1$: f g a g g a b c h c
Werner Fabricius 1659.

88. *Lasst uns inbrünstig treten.* (a-d)
Bdur $^3/_2$: f b b c c d b F. F.

89. Lobet Gott unsern Herren. (a + b)
Dorisch $^3/_2$: b b e f g a a
Barthol. Gesius 1603.

90. Lob sei dem allerhöchsten Gott. (a + b)
Fdur: f f g a c b a g
Joh. Crüger 1640.

91. Machs mit mir Gott nach deiner güt. (a-d)
Fdur: f a a c c b a g
J. H. Schein 1628.

92. Macht hoch die thür die thor macht weit. (c + d)
Fdur: a c b a g a b c
Praxis p. m. 1661. Vermutlich von Joh. Crüger.

93. *Meine seele wilt du ruhn.* (a)
Cmoll: g g c g c c H F. F.

94. *Meine seele wilt du ruhn.* (b-d)
Bdur: d d d c c b D
Dmoll: f f f e e b F

Dieselbe Singweise steht 1694 in Dur, 1695 und 1702, anders gefasst, in Moll.

95. Mein getreues vaterherze. (a-d)
Bdur: b c b a g fis g a
Praxis p. m. 1666 (Z.)

96. Mein herz ruht und ist stille. (a-d)
Fdur: a c f f e d cis
J. H. Schein 1627. Tucher II n. 180.

97. *Mein herz und sinn den Herren hoch erhebet.* (a + b)
Adur $^3/_1$: cis e d cis a h cis d cis h b F. F.

98. Mein seelenbräutigam. (c)
Ddur: a a· g fis· e b
Davids Harpfen-Spiel 1667. Nr. XIV. Winterf. II Bsp. 176.

99. Mein wallfahrt ich vollendet hab. (a-d)
Dorisch: A c b a a g g f
L. v. Hornigk 1632. Winterf. II Bsp. 209.

100. Mein wort o Herr und was ich klage. (a-d)
Dorisch: b a b c c b c h a
Ps. 5 der franz. Reformirten.

101. Mit rechtem ernst und ganzem fleifs. (a-d)
Dorisch: d a a g f e e d
J. Crüger 1656, nach dem franz. Ps. 111.

102. Nicht so traurig nicht so sehr. (a-d)
Versetzt hypoäol.: G B a· b c b· a g Fis
J. Crüger 1648.

103. Nun danket all und bringet ehr. (a-d)
Fdur: f b c f g a a g J. C.
J. Crüger 1656.

104. *Nun hat mich die himmlische liebe besessen.* (c + d)
Dorisch: d cis a d h (♯)c d e· f d cis a

105. Nun jauchzet all ihr frommen. (a + b)
Gdur: g b a b c d h
J. Crüger 1640. (Z.: Mel. Schein 1627 zu einem andern Text).

106. *Nun ist dem feind zerstöret seine macht.* (a)
Cdur $^3/_2$: g g g C g A g a g. f E

107. *Nun ist dem feind zerstört sein macht.* (b-d)
Cdur $^3/_2$: e e e c d e d e d
Derselbe Text wie in 1686, in Zeile 1 umgearbeitet.

108. Nun lob o meine seel und sinn. (a+b)
Cdur $^3/_2$: c h a g a g f e
G. B. Lüneb. 1665. Wolfg. Wessnitzer. (Z.) Lüneb. 1661 hat eine andere Singweise, ebenfalls aus Cdur.

109. Nun sieh wie fein und lieblich ist. (a-d)
Versetzt ionisch: f f b a f g g f
Strafsb. 1545. Tucher II n. 339.

110. Nun welche hier ihr hoffnung gar. (a + b)
Dorisch: f e b a· g f e d
Strafsb. 1537. Tucher II n. 333.

111. *O freude über freud.* (a-d)
Cdur $^3/_2$: e e e d c h F. F.

112. *O Gott die christenheit.* (a-d)
Fdur: A c a b· b A F. F.

113. O Gott sehr reich von güt. (a-d)
Gmoll: g b b c b a
Joh. Schop 1642.

114. O grofser Gott im himmelsthron. (c + d)
Amoll: e h cis b g a a g
J. Crüger 1648.

115. *O heilige dreifaltigkeit.* (a + b)
Gdur $^3/_2$: g d· c H h a A a G· F. F.

116. O Herr dich thun wir rufen an. (a-d)
Hypoäol.: a a g c h a g f e
Die gewöhnlich „Hilf Herre Gott dem deinen knecht" bezeichnete Singweise. Strafsb. 1525. Tucher II nr. 439.

117. *O Jesu wenn soll ich erlöset doch werden.* (c + d)
Gmoll $^3/_1$: g g g a b b b c· b c d d

118. O lieber mensch verzage nicht. (a + b)
Cdur: c e b c f a g f
Vollständ. Gb. Lüneb. 1661. Wolfg. Wessnitzer. (Z.)

119. O seele du sollt Gott den Herren preisen. (c + d)
Fdur: a f f g a b c b c h c
J. Crüger 1656.

120. O sonn du schöne creatur. (a-d)
Cdur: c a b a c a f e
J. Stade 1628 (Z.)

121. *O starker Gott o seelenkraft.* (a)
Dmoll: a b c b a· f e· b D

122. Reifs durch bekränkte seele. (a)
Emoll: e h h e b cis h P. S.
Peter Sohr. Prax. p. m. 1674. (Z.)

123. Sag was hilft alle welt. (a-d)
Fdur: a g a b g a
Gothaisches Cancional 1657. Schöberl. III nr. 595.

124. *Schau braut wie hängt dein bräutigam.* (a-d)
Emoll: H e h c h h· a H F. F.

125. Schmücke dich o liebe seele. (a-d)
Fdur: a g f g a c b a
Joh. Crüger 1649.

126 *Schönster Jesu meine freude.* (a)
Cdur: e c d h c· b h h F. F.

127. *Schönster Jesu meine freude.* (b-d)
Cdur: c g a g f g e e

128. Sei gnädig Herr sei gnädig deinem knecht. (a-d)
Hypophrygisch: e g gis a e a a g f e J. C.
Joh. Crüger 1656.

129. Sei willkommen Jesulein. (a-d)
Gdur: b c d c h c c H H. S.
Heinr. Schwemmer. Nürnb. Gb. 1676.

130. So bleibets denn also. (a + c)
Cdur: g g g f b e J. S.
Praxis p. m. Frankf. 1674 Vermutlich J. Sebastiani. (Z.)

131. *Soll ich mich denn täglich kränken.* (a)
Gmoll: g g a b a g fis fis

132. *Soll ich mich denn täglich kränken.* (b-d)
Gmoll: g a b g c b a g F. F.

133. Steh doch seele steh doch stille. (a-d)
Fdur: f g a a b a g f
Pr. p. m. Berlin 1666. Die Singweise des Nürnberger Gesangbuches 1676 ist eine andere. (Z.)

134. Vater des die langmut ist. (a-d)
Fdur: f c a b c b a
Vollständ. Gb. Lüneb. 1661 nr. 302.

135. Verzage nicht o frommer christ. (a-d)
Cdur: c b c b g a b c
Dresd. Gb. 1625 (Z.) Schöberl. III n. 354.

136. *Von Adam her so lange zeit.* (a + b)
Gmoll $^3/_2$: g b b a b c b a F. F.

137. Von ganzem herzen und mit fleifs. (a)
Dorisch: b a a g f c e d
Gesang und Singweise sind Umbildungen der obigen Nr. 101.

138. Warum sollt ich mich denn grämen. (a-d)
Hypoäol.: e gis a g c b a gis J. C.
Joh. Crüger 1653.

139. Was lebet was webet was odem nur hat. (c + d)
Cdur: g c. b e d g h c b a H H. S.
Heinrich Schwemmer. Nürnb. Gb. 1676.

140. *Weh deme welcher sich betrügt.* (a-c)
Edur $^3/_2$: b gis gis c is b a a gis F. F.

141. Wie der hirsch in grofsen dürsten. (a)
Dorisch: d d f f g g a a
J. Crüger 1653.

142. Wie ein gejagtes hirschelein. (a)
Fdur: a c c f e f g a
Pr. p. mel. 1656. Mutmafslich von J. Crüger.

143. *Wie kündlich grofs sein doch die werke.* (a-d)
Bdur: f b b b b c b c b F. F.

144. Wie seh ich dich mein Jesu bluten. (b-d)
Emoll: h g e h· ♭ e dis e fis e dis dis J. W. F.
Joh. Wolfg. Franck 1681.

145. Wie soll ich dich empfangen. (a + b)
Fdur: f a b c c b a
Joh. Crüger 1653.

146. *Wiltu in der stille singen.* (a-d)
Adur: A E a h cis cis ♭ h· a A F. F.

147. Wohl mir Jesus meine freude. (a-d)
Cmoll: g c g g es· f d d (M. P. W.)
Nürnb. Gesangb. 1676.

148. *Wo wilt du hin weils abend ist.* (c + d)
Cdur: c c· ♭ c· e a· ♭ Gis
Ist nicht die Singweise von Geo. Josephi 1657.

149. Zeige mir dein angesicht. (c + d)
Dmoll: a f b a g f E
Geo. Josephi. Heil. Seelenlust 1657.

150. *Zu dieser österlichen zeit.* (a-d)
Ddur $^3/_2$: a b a h a g g fis· F. F.

151. Zu dir ruf ich in nöten. (a-d)
Dmoll $^3/_1$: b g b a g fis d
P. p. mel. Berl. 1684. (Z.)

152. Zu Zion wird dein nam erhoben. (a-d)
Dmoll: a a a d a b a g f
Ps. 65 des franz. Psalters.

(a-d) bedeutet, dass die Singweise in allen vier Ausgaben des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches vorkommt. Wenn eine der obigen 152 gedruckten Singweisen in späteren Ausgaben fortgelassen ist, so darf daraus nicht immer geschlossen werden, dass auch der betreffende Gesang weggefallen; öfters ist derselbe geblieben und nur etwa auf eine schon bekannte ältere Singweise verwiesen worden. Ist dagegen eine neue (gedruckte) Singweise in späteren Ausgaben mit einer andern (neuen) vertauscht, so möchte dies wohl stets als ein Zeichen anzusehen sein, dass jene (in der Gemeinde oder bei den Herausgebern) keinen Beifall gefunden habe.

Unter den neuen Singweisen sind bei der obigen Anführung diejenigen (66) durch kursive Lettern hervorgehoben, wofür ich bislang keine ältere Ausgabe habe auffinden können als eben unser Stadt-Lüneburgisches Gesangbuch. Es ist wohl zweifellos, dass diejenigen 43 Singweisen unter diesen, deren Sänger (und Setzer) mit den Buchstaben F. F. bezeichnet wird, sowie diejenigen beiden (Nr. 23 und 24), welche die Buchstaben J. J. L. V. E. tragen, hier am Orte von sangeskundigen Meistern für das Sternische Gesangbuch eigens verfertigt worden sind. Dagegen ist es wahrscheinlich, dass die übrigen 21, denen der Name des Sängers (und Setzers) nicht beigefügt worden ist, von anders woher entlehnt wurden. Vielleicht weifs der eine und andere Leser dieser Zeitschrift über diese oder jene Singweise weitere Auskunft zu geben. Mit F. F. ist ohne Zweifel

der derzeitige hiesige Cantor Friedrich Funck bezeichnet, mit J. J. L. V. E. der gleichzeitige Organist an St. Nicolai, Johann Jacob Löw von Eisenach. Vielleicht ist es für manche Leser von Interesse, wenn hier über beide Künstler etwas mehr bemerkt wird. Diese Nachrichten sind zwei Programmen des hiesigen Johanneums entlehnt: dem Programme zur Feier der 50jährigen Amtsthätigkeit des Cantors Gottfr. Anding am 21. Juni 1855, mit Nachrichten über die Cantoren der Schule, vom Direktor Dr. Wilh. Volger; und dem Oster-Programme 1870, mit einer Abhandlung vom Prof. Wilh. Junghans über Joh. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg.

Friedr. Funck ward 1642 zu Nossen im Erzgebirge geboren. Er gelangte sehr früh zum Cantorate in Perleberg. Von hier erhielt er einen Ruf in das hiesige Cantorat zu St. Johann, welches er dreifsig Jahre verwaltete (1664—1694). Seine Besoldung betrug 150 Mk. Er liefs zuerst (1670) die Cantilenen deutsch singen. Die Barmeister (patrizische Vorsteher des Salzwerks) setzten ihm für die Kirchenmusik in St. Lamberti jährlich 4 Mk. aus. Er starb als Pastor in Römstedt (einige Meilen von Lüneburg) 1699. Sein Nachfolger im Cantorate (von 1694—1709) ward sein Schwiegersohn Joh. Heinr. Büttner, der als Ratsschreiber und Stadtbibliothekar im Jahre 1745 starb und sich besonders durch seine Genealogie der Lüneburger Patrizier bekannt gemacht hat.

Funck war Sänger, Setzer und Dichter. Noch werden hierorts mehrere gröfsere Dichtungen von ihm zu verschiedenen Festlichkeiten im Geschmacke der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts aufbewahrt, für verschiedene Sing- und Instrumentalstimmen gesetzt. Von den meisten sind aber nur noch die Texte vorhanden. Diese Stücke sind: die Auferstehungsgeschichte, 1665, „erste Blume seines Frühlings in dieser viel- und hochgeehrten Mondenstadt;“ ein Dank- und Denkmahl für den ohne Schaden erfolgten Blitzschlag in den St. Johannisthurm, 23. Apr. 1666; Dankopfer für die Wiedereroberung von Trier, gesungen in der St. Johanniskirche am 5. Sept. 1675; Festgesang zur Feier des Kreistages der niedersächsischen Stände, 15. Mai 1682; Passionsmusik, am Sonnt. Quadrag. 1683 in St. Joh. gesungen; Neujahrfestfeier 1684, dem Rathe gewidmet.

Wichtiger, bleibender als diese Dichtungen und Tonsätze sind die obenerwähnten Singweisen Funck's geworden. Zahn urteilt von denselben: „Diese Melodieen sind durchschnittlich fliefsend, anmutig und leicht fasslich und meist für den Gemeindegesang passend. Sie sind von den Zeitgenossen, wie es scheint, mit vielem Beifall aufgenommen worden“. Siehe Euterpe 1875, Nr. 4: F. F., der Lüneburgische Choralkomponist. Mehrere derselben fanden Aufnahme in das Nürnberger Gesangbuch 1690*), in das Darmstädtische v. Züehlen 1698,

*) Winterfeld kennt unsern F. F. gar nicht, nur eine seiner Singweisen nennt er Nr. 93) führt er aus dem Nürnb. Gesangbuche v. 1690 an. Koch, IV, 153 „jüngeren Nürnberger Sänger“. Döring, Choralk. p. 122 fl., bringt Richtiges und Irriges über die Singweisen unseres Gesangbuches und seinen Tonsetzer F. F. bunt durcheinander.

das grofse Frankfurter, Königs Harmonischen Liederschatz 1738 (27 Melodieen). Zahn bemerkt weiter, dass sich bis auf unsere Zeit (in noch gebrauchten Choralbüchern) drei dieser Singweisen erhalten haben: Jesu heil den alten schaden, Jesus meine zuversicht, Meine seele willst du ruhn*) (die obigen Nrn. 65, 73 und 93) sowie dass in neuerer Zeit zwei andere von Ritter und Jakob & Richter durch Aufnahme in ihre Choralbücher wieder hervorgezogen seien: Schau braut wie hängt dein bräutigam und Gott du bleibest doch mein Gott (Nr. 124 und 46). Schade, dass bei uns zu Lande, im Gebiete des lüneburgischen Gesangbuches, seit 1767, unser Sänger durch keine einzige seiner Liedweisen mehr vertreten ist!

Dass mit den Buchstaben F. F. der hiesige Cantor Friedrich Funck gemeint ist, belegt der Umstand, dass sämtliche (43) also bezeichnete Singweisen so weit bekannt im Stadt-Lüneburgischen Gesangbuche zuerst auftreten, ferner dass dieselben nach Ausweis des obigen Verzeichnisses sämtlich schon in den beiden ersten Ausgaben des Gesangbuches (1686 und 1694) stehen, als Funck noch hier in Lüneburg Cantor war (41 schon 1686, die beiden Nrn. 4 und 132 in der Ausgabe von 1694).

Von den Gesängen unseres Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches sind ihrer neun mit denselben beiden Buchstaben (F. F.) unter dem Texte bezeichnet. Eines dieser 9 Lieder ist das oben unter Nr. 8 aufgeführte: Ach mein Gott wo fang ich an, zu welchem von F. F. auch eine Singweise gesetzt worden ist. Diese sämtlichen Lieder enthält schon die erste Ausgabe vom J. 1686, und da Friedrich Funck, wie oben erwähnt, auch sonst als geistlicher Liederdichter sich bewährte, so ist es sehr wahrscheinlich, dass diese neun Lieder von ihm herrühren und er also nicht allein des lüneburgischen Stadtgesangbuchs vom J. 1686 (eigentümlicher) Sänger, sondern auch Dichter war. Dem zeitgenössischen Stettiner Dichter Friedrich Fabricius (1642 bis 1703) gehören die gedachten neun Lieder nicht an.

Dass die beiden mit J. J. L. V. E. im Sternschen Gesangbuche bezeichneten Singweisen (Nr. 23 und 24 im obigen Verz.) dem hiesigen Organisten Johann Jacob Löw angehören, unterliegt noch weniger einem Zweifel als die Urheberschaft Funck's bei den mit F. F. bezeichneten Liedern und Singweisen. Junghans bemerkt über ihn (a. a. O. p. 12): Löw „unterschreibt sich nie anders als mit dem Zusatze von Eysenach". Löw ward im J. 1628 zu Eisenach geboren. Er bildete sich in Wien unter den hervorragendsten Künstlern aus und dann in Italien unter verschiedenen Kapellmeistern in der Tonsatzkunst. Nachdem er mehrere Jahre als Kapellmeister an den herzoglichen Höfen zu Wolfenbüttel und Zeitz gestanden, erhielt er im J. 1672 den Organistendienst an der hiesigen St. Nikolaikirche. Auch spielte er in der Woche an den Sitzungstagen in der Ratskirche zu St. Marien. Er starb anfangs Septembers 1703 in sehr dürftigen Umständen. Kurz zuvor hatte er noch den Rat gebeten,

*) Auffälligerweise wird diese Singweise schon in der 2. Aufl. des Stern'schen Gesangbuches gegen eine andere (unbedeutendere) wieder aufgegeben.

eine seiner Töchter in seinem Dienste zu belassen. Der Rat wollte wenigstens dem alten Manne darin zu willen sein, dass sein Nachfolger die Tochter heiraten sollte, wogegen dieser sich jedoch nachdrücklich verwahrte.

Löw war ein zu seiner Zeit berühmter Tonkünstler. Gerber führt in seinem Tonkünstler-Lexicon verschiedene Werke von ihm an aus den Jahren 1657, 1660 und 1664, mehrstimmige Arien etc. mit Begleitung verschiedener Instrumente. Die beiden gedachten von ihm herrührenden Liedweisen zeichnen sich mehr durch Künstlichkeit des Satzes aus, als dass man ihnen eine ansprechende Sangfähigkeit nachrühmen könnte.

Noch möchte ich zum Schlusse auf eine Singweise des Stadt-Lüneburgischen Gesangbuches hinweisen, die zwar nicht diesem Gesangbuche ursprünglich eignet, aber doch ihren Ursprung in unserer Stadt haben könnte. Es ist dies die Singweise Immanuel des güte nicht zu zählen (Nr. 77 oben). Das Lied findet sich nebst seiner Singweise noch im jetzigen Lüneburger Gesangb. (1767) erhalten; doch ist beides schier unbekannt geworden. Lied und Weise stehen erst in der letzten Ausg. (1702) unseres Stadt-Lüneb. Gesangbuches und sind dem (fürstl.) Zellischen Grofsen Gesangb. v. J. 1696 entlehnt. Seltsam, dass dieses vielleicht am weitesten verbreitete und eigentümlichste, jedenfalls aber älteste geistliche Lied der Grofsmutter Zinzendorfs (Henr. Kathar. v. Gersdorf) plötzlich hier im Norden auftaucht! Enckhausen deutet im Hermannsburger Cantional jene beiden Buchstaben bei der Singweise: „A. Bertram". Liegt hier nicht eine Verwechselung mit dem alten Cantor Joh. Bertram an St. Johann hierselbst (1558—1562) vor, und möchte nicht eher an den um das J. 1700 hierorts wirksamen Cantor an St. Michaelis, Augustus Braun, (1695—1713) zu denken sein?

Mitteilungen.

* Im Juni c. erscheint der XXIII. Band der Musica sacra, herausgegeben von F. Commer. Derselbe enthält Kompositionen von *Paolo Cima*, *Giov. Croce*, *Stefano Felis*, *Giov. Gabrieli*, *Claudio Merulo*, *Orazio Vecchi* und *Jacob Wert* für 5 bis 12 Stimmen. Preis 15 Mk. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten diesen Band durch die Redaktion für 9 Mark.

* Die Fues'sche Verlagshandlung hat eine Illustrationsprobe von Reifsmann's Illustrirte Geschichte der deutschen Musik, Pr. 16 Mk., dem Monatsh. Nr. 4 beigefügt.

* Hierbei zwei Musikbeilagen: 1) Beispiele zum Artikel „Zur Geschichte der Guitarre", nebst einem Canon zu Nr. 5 der Monasth. 2) „Das deutsche Lied". 2. Bd. S. 175—182.

Ich habe meine Lehrthätigkeit in Berlin aufgegeben und ziehe mich auf mein Landhaus bei Templin zurück, um dort ungestört der Musikwissenschaft leben zu können. Monatshefte und Publikation erscheinen in alter Weise fort und wenn ich wie bisher durch literarische Beiträge auch ferner unterstützt werde, so hoffe ich noch recht lange beide Unternehmungen fortführen zu können. — Nach Templin ist dreimal des Tages Postverbindung und werde ich die Postsachen selbst von der Post holen. Meine Adresse ist vom 25. März ab:

Rob. Eitner in Templin (Uckermark).

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

ASTOR LIB

MONATSHEFTE für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Zur Geschichte der Guitarre.

Von Wilhelm Tappert.

Die Bestrebungen des Leipziger Klubs haben dem ganz vernachläfsigten und halb vergessenen einstigen Mode-Instrumente, der Guitarre, ein erneutes Interesse zugewandt. Darüber sprach ich bereits an anderer Stelle wiederholt meine Befriedigung aus. Ob es gelingen wird, dem Klavier ernstlich Concurrenz zu machen, bleibt abzuwarten, — der Zweck heiligt aber jedes Mittel! Leute, musiklos durch und durch, ohne musikalisches Gehör und ohne musikalisches Empfinden, hämmern darauf los, sie selbst haben keinen Gewinn davon und die Mitmenschen nur den Aerger. Die Guitarre ist nicht aufdringlich, sie kann ohne Tonsinn nimmermehr gespielt werden, beansprucht also eine natürliche Mitgift, welche Legionen unserer Bech-Steinklopfer nicht besitzen.

Ich wünsche dem Leipziger Guitarren-Klub aufrichtig ein fröhliches Gedeihen! Möge es ihm gelingen, das gedankenlose Musiciren zu beschränken.

Wenn ich heute zur Feder greife, so geschieht es hauptsächlich deshalb, um einmal die Frage zu erörtern: wann kam die Guitarre nach Deutschland? Dass sie aus Spanien stammt und dorthin von den Mauren aus dem Orient gebracht wurde, scheint unbestritten fest zu stehen. „Spanische Guitarre" ist ein Begriff, der im 16. und 17. Jahrhundert Allen geläufig war. Unzählige Sammlungen beliebter Stücke für das Instrument sind gedruckt worden, freilich gehören

dieselben heute zu den gröfsten Seltenheiten. Kuriositäten-Jäger stellen ihnen nach, wer aber etwas davon erlangen will, muss Geld im Beutel tragen. Und ist die Rarität glücklich errungen, was dann? Sie wird „zu dem Uebrigen" in den Bücherschrank gestellt, den Inhalt kann doch kein Bibliomane und auch kein Bibliophile entziffern. Unter den mancherlei Tabulaturen, d. h. Notationen, gehört eine der allerschwierigsten dem Bereiche der Guitarre an, es ist dies eine Art musikalischer Stenographie, deren Entzifferung mir unsägliche Mühe verursacht hat. Ohne die Liberalität glücklicher Besitzer rarster Schätze wäre ich wohl niemals hinter das Geheimnis gekommen. Erst nach sorgfältigem Studium vieler Reste der einst so reichen alten Guitarren-Literatur bin ich im Stande gewesen, das Rätsel zu lösen.

Die frühere Guitarre besafs 5 Saiten, deren Stimmung — im Gegensatz zur Laute — sich konstant erhielt: *G c f a* $\overline{d}$ oder *A d g h* $\overline{e}$.

Unsere Noten wurden zur Bezeichnung der Töne nicht gebraucht, man notirte nicht den Ton, sondern den Griff auf dem mit Bunden ausgestatteten Griffbrette. Die fünf Linien waren nur Abbilder für die 5 Saiten, Ziffern darauf (oder die Buchstaben des Alphabet's) deuteten den „Bund" an. Die leeren Saiten hiefsen: ○ oder *a*, der erste Bund wurde mit 1 oder *b*, der zweite mit 2 oder *c* bezeichnet u. s. f.

Die italienische Tabulatur bediente sich der Ziffern, die französische der Buchstaben. Die Stimmung *G c f a* $\overline{d}$ angenommen, würde folgende Kadenz so aussehen (siehe Beilage 1).

Es ist zu bemerken, dass die Italiener das Linien-System in verkehrter Reihenfolge gebrauchten: oberste Linie für die tiefste Saite u. s. w. Doch besitze ich in meiner Sammlung ein Beispiel, in welchem trotz der welschen Ziffernschrift doch das französische Linien-System angewendet ist. Mir ist nur dies eine — handschriftliche — Beispiel bekannt, es dürfte aus der Zeit um 1700 stammen. (Die hakenförmigen Zeichen über dem System geben den Wert an.) Fünf Linien, 16 Buchstaben oder Zahlen, 3 Wertzeichen, das ist umständlich genug und man ersann eine Vereinfachung der Tabulaturschrift, die sich lediglich durch gewöhnliche Buchdruck-Typen darstellen liefs, den komplicirten Apparat also entbehrlich machte. Gewisse, häufig vorkommende Akkorde wurden durch je einen Buchstaben fixirt, etliche auch durch ein anderes Zeichen, z. B. der erste dieser Griffe durch ein †. Das Liniensystem fiel weg, selbst die Wert-

zeichen waren oft entbehrlich. Gaspar Sanz notirt in seinem höchst seltenen und sehr interessanten Buche von 1697 eine Tarantela (Tarantella) in folgender Gestalt (siehe Beilage 2).

Hier sind unsere Notenformen als Wertzeichen benützt. Jedes dieser Zeichen gilt so lange, bis ein anderes seine Bedeutung aufhebt. (Takt 6 und 7.) Die senkrechten Striche unter der horizontalen Linie bedeuten Arpeggien von unten, die oberhalb stehenden bezeichnen das Gegenteil.

Die Uebertragung der Tarantella gestaltet sich so (s. Beilage 3).

Es giebt Sammlungen, welche hunderte von Stücken enthalten, sämtlich in der angedeuteten Manier stenographirt und — ohne die geringste Spur einer Erklärung, weil zur Zeit Jeder mit der Sache vertraut war. Auch Madrigale und andere Poesieen fand ich, deren musikalischer Teil über den Worten durch solche Buchstaben angedeutet war. So besitzt die königl. Bibliothek in Berlin eine Lieder-Handschrift, aus welcher ich zur Erläuterung zwei Verse hier citiren will.

e d f d
O stell' homicide
d e d
arciere de cori —

Was diese Buchstaben (der Schreiber hat sich der kleinen bedient) bedeuten, ist auf den ersten Blick nicht zu ergründen und ich habe lange Zeit ratlos vor diesen Hieroglyphen gestanden. Ob es sich um einen melodramatischen Vortrag der Verse handelt, ob die stenographirten Akkorde die Begleitung zu der nicht mitgeteilten Begleitung sein sollen, darüber bin ich noch im Unklaren.

Dem Liede folgt ein Nachspiel für Guitarre (ohne Wertzeichen)

$$\frac{C|}{||} \quad \frac{A|}{||} \quad \frac{I|}{||} \quad \frac{C|}{||}$$

welches ich auch noch übersetzen will (siehe Beilage 4).

Ueber die alten Tabulaturen kann man ja spotten, dass sie jedoch nicht ganz und gar unsinnig waren, beweist die Guitarre-Schule von J. T. Lehmann, welche vor länger als einem halben Jahrhundert bei Hofmeister in Leipzig erschienen sein muss. Der Verfasser notirt eine grofse Zahl seiner Beispiele in unserer Schrift und zugleich durch Angabe des „Griffes" vermittelst der Ziffern. Ganz zufällig bekommen die letzteren Exempel das Ansehen von alten Tabulaturen (siehe Beilage 5).

Dass die Guitarre in Spanien allgemein verbreitet war, bestätigen zahlreiche Schriftsteller. In der Reisebeschreibung der Gräfin d'Aunoy

von 1695 heifst es: „Man siehet nicht leicht einen Tischler, Sattler oder anderen Handwerksmann, welcher nicht in Sammet und Seide wie der König gekleidet wäre, dabei er allezeit seinen Degen und Dolch trägt, auch seine Zitarre (!) in der Werkstatt hängen hat".

Später war das Instrument in Italien ebenso gebräuchlich. Spanien blieb aber das gelobte Land des Guitarrenspiels, wie es im musikalischen Taschenbuche von 1803 heifst, es wird dann hinzugefügt: in manchen Gegenden, wie in und um Neapel spielt Alles *Chitarra, Mandoline* oder *Theorbe* (eine Art grofser Laute).

Brossard sagt in seinem Lexicon (1703): Die Guitarre kam aus Spanien nach Italien und in die andern Länder. Unter den andern Ländern ist nicht nur Frankreich sondern auch Deutschland gemeint, obschon diese Behauptung den Angaben in Schilling's Lexicon — von denen noch später die Rede sein wird — durchaus widerspricht. Kircher giebt in seiner *Musurgia universalis* von 1650 die Zeichnung einer 5saitigen *Cythara germanica et italica*, doch lege ich darauf kein Gewicht. Ein besserer Zeuge ist Jakob Kremberg, geb. in Warschau um die Mitte des 17. Jahrh. Dieser Sänger, Musiker und Dichter kam 1688 in die churfürstliche Kapelle nach Dresden, vorher hatte er in Magdeburg gewirkt; 1704 tauchte Kremberg in London auf, 1718 war er dort noch am Leben, — mehr fand ich nicht in den alten Lexicis, aber in der königlichen Bibliothek zu Berlin existirt seine *„Musikalische Gemüthsergötzung*, oder Arien u. s. w., welche also eingerichtet, dass sie entweder mit einer Stimme allein zu singen benebenst dem Generalbass, oder aber zugleich und besonders auf der Laute, Angelique, Viola di Gamba und Chitarra können gespielt werden".

Das seltene und anziehende Werk erschien 1689 in Dresden, „in Verlegung des Autoris." Jede „Arie" ist so notirt: obenan die Singstimme mit dem Generalbass, darunter die Strophen des Textes und zuletzt die Transcriptionen der Musik für die im Titel schon genannten Instrumente in Tabulatur. Die Tabulaturen sind in Kupfer gestochen, das Uebrige ist mit Typen gesetzt. Format: riesiges Quer-Folio, sonst würde es an Platz gefehlt haben.

Aus dem Vorberichte mögen einige Sätze hier folgen:

— — „Was anlanget diejenigen Instrumenta, so hierbey in Kupfer zu befinden, als Laute, Angelique, Viola di Gamba und Chitarra, solche habe ich meistens meinen Scholaren zu Dienst übersetzt".

— — „Es ist aber hierbei nothwendig zu erinnern, dass die tiefsten zwei Chöre auf der Guitarre oktavenweise bezogen werden, damit der Bass seine Gravität nicht verliere. Anstatt der Guitarre kann man auch ein *Hamburger Citrinchen* (so mit 5 Chören ist) gebrauchen, welche ich in Niederland an vielen Orten gefunden habe, darauf man denn alle Sachen so gut als auf der Guitarre mit den Fingern traktiren kann".

Aus diesen Bemerkungen ziehe ich folgende Schlüsse: Kremberg hatte als Guitarrist im Jahre 1689 Schüler in Dresden, die Guitarre musste also schon damals bekannt, wenigstens nicht ganz und gar fremd in Deutschland sein. Das Instrument war wie überall mit 4 doppelchörigen Saiten und einer einfachen „Sangsaite" bezogen; zur Verstärkung des Basses wurde den beiden tiefsten Saiten die höhere Oktave beigegeben. Die Guitarre ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch nicht überall zu haben, im „Niederlande" wird das *Hamburger Citrinchen* gespielt — wahrscheinlich eine Art Zither mit Guitarren-Stimmung.

Die Tabulaturen der anderen drei Instrumente lasse ich bei Seite, für mich handelt es sich nur um die ganz spanisch-italienisch in *G c f a* $\overline{d}$ gestimmte Guitarre Kremberg's.

Seite 39 steht die muntere Arie: „Ein lustiges Leben ist besser als Gold". Die ersten vier Takte müssen hier genügen (s. Beil. 6).

Die nächste Spur der Guitarre auf deutschem Boden befindet sich in Breitkopf's Supplementen zu den Katalogen handschriftlich vorhandener Musik. Nur in dem einen Ergänzungshefte von 1771 kommt die Rubrik: Guitarre vor und nur ein Werk ist angezeigt: „*Deux Chansons franços, tirés de differentes Opera comiques*". (Ich gebe den Titel genau nach der Vorlage!) Es fanden sich also schon 1771 Abnehmer für Guitarrenmusik in Deutschland, sonst würde Breitkopf den Kopisten nicht in Thätigkeit gesetzt haben, auf einen „Ladenhüter" mehr kann es doch nicht abgesehen gewesen sein!

Die Guitarre soll erst 1788 durch die Herzogin von Weimar nach Deutschland gekommen sein. Dieser Angabe begegnet man seit 50 Jahren überall. Sie stammt aus einer Quelle, deren unbedingte Zuverlässigkeit ich bestreiten möchte.*) Jakob August Otto, grofsherzoglich weimarischer Hof-Instrumentenmacher in Jena, gab 1828 eine kleine Schrift heraus: „Ueber den Bau der Bogen-Instru-

*) Eine fürstliche Gönnerin des Instruments lebte 120 Jahre früher schon in München. Die musikalische Handschrift Nr. 1522 der dortigen königl. Hof- und Staatsbibliothek enthält eine Reihe von Stücken für Guitarre, zum Teil steno-

mente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher". Im Anhange (S. 94—97) findet sich eine kurze Abhandlung über die Guitarre. Ich teile das Wesentliche daraus mit, weil Otto jetzt nicht selten als Gewährsmann genannt wird, das Büchelchen aber selten geworden ist.

„Dieses Instrument ist aus Italien zu uns gekommen. Im Jahre 1788 brachte die Herzogin Amalie von Weimar die erste Guitarre von da nach Weimar, und sie galt damals als ein neues italienisches Instrument. Es erhielt sogleich allgemeinen Beifall. Vom Herrn Kammerherrn von Einsiedel bekam ich den Auftrag, für ihn ein gleiches Instrument zu verfertigen. Nun musste ich noch für viele andere Herrschaften dergleichen machen, und bald wurde die Guitarre in mehreren grofsen Städten, in Dresden, Leipzig, Berlin*) bekannt und beliebt. Von dieser Zeit an hatte ich 10 Jahre hindurch so viele Bestellungen, dass ich sie kaum befriedigen konnte. Dann aber fingen immer mehr Instrumentenmacher an Guitarren zu verfertigen, bis sie endlich fabrikmäfsig in grofser Anzahl gemacht wurden, z. B. in Wien, Neukirchen und Tyrol".

„Jene erste italienische Guitarre wich aber von der jetzigen ab, denn sie hatte nur *fünf* Saiten und blos eine besponnene Saite, nämlich das tiefe *A*. Weil die *d*-Saite sehr stumpf klang, versuchte ich diesem Uebelstande durch eine besponnene Saite abzuhelfen, was mir auch gelang".

„Vor ungefähr 30 Jahren erhielt der Herr Kapellmeister Naumann in Dresden eine Guitarre dieser Art mit *fünf* Saiten. Bald nach Empfang derselben forderte er mich dazu auf, dass ich eine Guitarre für *sechs* Saiten einrichten und noch eine Saite für das tiefe *E* anbringen möchte. Mit dieser Vervollkommnung baute ich nun mehrere und fand bald die allgemeinste Anerkennung. So hatte die Guitarre teils durch mich, teils auf Veranlassung des Kapellmeisters Naumann *drei* übersponnene Saiten erhalten".

„Sonst wurden die Lauten häufig in Guitarren verwandelt, weil sie schöner und sanfter im Tone sind, als die gewöhnliche Guitarre.

graphisch notirt. Die Sammlung stammt aus dem 17. Jahrhundert, sie gehörte ursprünglich der Churfürstin Adelaida von Bayern, geb. 1636, gest. 1676; auf dem letzten Blatte hat sich die einstige Besitzerin genannt: *Adelaida di Savoya, Elettrice di Baviera.*

*) Auch in Berlin wurde das Instrument gespielt und vermutlich schon lange vorher. Die „Vossische Zeitung" vom 19. Dezember 1801 enthält folgendes Inserat: „In der Brüderstrafse ist eine *fünfsaitige* Guitarre zu verkaufen".

Daher verfertigte man auch später neue Guitarren in Lautenform. Aber wegen ihres runden Körpers sind solche unbequem im spielen, weshalb diese Bauart bald nachliefs".

So weit der Jenenser Otto. Wenn ihm sein Gedächtnis (es waren ja 30 Jahre verflossen seit der vorgeblichen Ankunft der Guitarre!) keinen Streich spielte, als er das Vorstehende schrieb, dann kann es sich nicht um ein nagelneues Instrument, sondern nur um eine Abart handeln, vielleicht war die *einfache Besaitung* das einzig Neue daran! Dass die fünfsaitige Guitarre damals auch in Italien ein neues Instrument gewesen sein soll, ist doch ganz gewiss eine durschaus irrtümliche Annahme. Die Hinzufügung der sechsten Saite bleibt Otto's Verdienst.

Ein bisher unbekanntes Instrument wie die Guitarre — sie ist doch keine Ziehharmonika und kein Cri-cri! — kann unmöglich binnen zehn Jahren überall gespielt werden. Ich will jetzt durch einen guten Zeugen den Beweis antreten, dass schon 1798 die Guitarre allgemein bekannt, beliebt und in Gebrauch war. Das musikalische Tagebuch auf das Jahr 1803, herausgegeben von den Gebrüdern Werden, enthält einen längeren Artikel über die Guitarre, sogar ein empfindsames Gedicht (Sonett), dem der Name des Instruments als Ueberschrift dient:

Werd' ich, geliebtes Bild, dich wiederfinden,
Dem süfse Thränen meine Sehnsucht weint?
O, wenn der goldne Stern mir wieder scheint,
Mögst du dann kehren, Bild! und nimmer schwinden.

Diesem Anfange entspricht auch die Fortsetzung! Im prosaischen Teile heisst es: „Die spanische Guitarre ist durch Frankreich erst spät zu uns gekommen; sie hat den heftigsten Beifall erhalten und wird von Herren und Damen mit einer ordentlichen Wuth gelernt. Hat nicht in *Rinaldo Rinaldini*, dem berüchtigten deutschen Roman, jeder Räuber neben seinem Mordschwert auch eine Guitarre? Findest du sie nicht im Zimmer einer jeden nur einigermafsen modernen, angenehmen, sanften, lebhaften, zierlichen, zärtlichen, schwärmenden, tändelnden, scherzenden, niedlichen, ausgelassenen, muthwilligen Frau? Werden nicht täglich neue Lieder, Gesänge, Romanzen, Duetten, Terzetten, Solo's, Sonaten, Potpourris, Canzonetten u. s. w., ja sogar Concerts für die Guitarre geschrieben, gesetzt, componirt, produzirt, arrangirt?"

Der „berüchtigte Roman" Rinaldo Rinaldini (von Vulpius) erschien 1798. Sollte der Verfasser den Räubern nur deswegen die

Guitarre in die Hand gedrückt haben, weil er das Instrument in Weimar so häufig sah?

Die Schilderung Hermann Werden's von 1802 mag etwas übertrieben klingen, in der Hauptsache wird sie wohl richtig sein. Der alte biedere Koch versichert (1802) in seinem noch heute nicht wertlosen Lexicon: „bei uns hat sich die Guitarre seit einiger Zeit zum Lieblings-Instrument der Damen zu erheben gewusst." Koch war ein Thüringer, er ist in Rudolstadt geboren und dort auch als Kammermusiker gestorben (1749—1816), es ist nicht anzunehmen, dass ein so vielseitig angeregter und unterrichteter Mann, wie Koch, von der Weimarischen Lesart, die Einführung der Guitarre betreffend, gar nichts gehört haben sollte, wenn die Historie nämlich wahr gewesen wäre. Wenn Koch schreibt: „die Guitarre hat sich zum Lieblings-Instrumente der Damen zu erheben gewusst", so ziehe ich den Schluss daraus: sie war ehedem auch bekannt und wurde gebraucht aber erst zu Ende des Jahrhunderts brachte Frauengunst sie in die — Mode.*)

Am besten wäre es, wenn gedruckte oder geschriebene Musik für die Guitarre aus früherer Zeit aufgefunden würde. Es liegt noch mancher kleine Schatz ungehoben, davon überzeuge ich mich immer wieder. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, dass die hier und dort zerstreuten Hilfsblätter zur Geschichte der Guitarre nicht ungenützt verloren gehen. Man suche und man wird finden!

Ich habe die wunderlichen Zeichen der alten Tabulaturen Hieroglyphen genannt, deren Entzifferung unter Umständen nicht ganz leicht ist. Neuerdings überzeugte ich mich, dass selbst unsere modernen Noten bisweilen zu Rätseln werden. Eins der ältesten Berliner Sortimente besitzt noch eine Auswahl Guitarren-Musik, den 20er Jahren dieses Jahrhunderts angehörig. Aus dem Heckel'schen Verlage in Mannheim fiel mir ein *Fandango* für die Guitarre (Verlags-Nummer 534) auf, der für den ersten Augenblick ziemlich sinnlos erschien, — man erwäge nachstehenden Anfang (siehe Beilage 7).

Das klingt konfus genug. Was der Komponist eigentlich gemeint, wird erst klar, wenn man die Angabe der „Stimmung" berücksichtigt: *d g $\overline{d}$ $\overline{g}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{d}}$.* Bekanntlich ist die gewöhnliche Stimmung der sechssaitigen Guitarre *E A d g h $\overline{e}$.* Die Noten bezeichnen

*) Walther, auch in Weimar lebend, führt sie in seinem Lexicon von 1732 unter dem Worte *Chitarra* an und spricht von demselben als von einem bekannten Instrumente, welches einst aus Spanien nach Italien und andere Länder gekommen ist. Auch weist er Abbildungen nach. Die Redaction.

den Griff, der bei normaler Stimmung notwendig wäre; Saite 1, 2 und 6 sind aber „verstimmt", was also auf diesen dreien zu spielen ist, klingt anders, als es notirt erscheint. Das Notenrätsel löst sich folgendermafsen (siehe Beilage 8).

Totenliste des Jahres 1881 die Musik betreffend.

(Rob. Eitner.)

Die Abkürzungen der citirten Zeitschriften sind folgende:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide musical. Brux. Schott.
Menestrel = Le Ménestrel Journal du monde music. Paris, Heugel.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. für die musik. Welt. Lpz. Senff.
Voss = Vossische Zeitung in Berlin.
Wochenblatt = Musikal. W. von Fritzsch in Leipzig.

Acker, Jean Van den, Komponist, st. 28. Aug. in Rotterdam, 53 J. alt (Wochenblatt 500).

Ahrens, Friedrich, Contrabassist, st. 21. März in Weimar.

Albanese, Giuseppe, Pianist, st. im Okt. in Neapel, 67 J. alt.

Albertini, Ottavio, Komponist, st. im Jan. in Mailand, 23 J. alt.

Alessandri, Alessandro, Komponist, st. im Jan. in Rom.

Alessio, Roberto, Komponist, st. im Dez. in Livorno, 23 J. alt.

Almeiras, Orchesterdirigent, st. im Juli in Rio de Janeiro.

Anger, Johann, Chordirektor, st. 5. Juni in Wien, 71 J. alt.

Ardemagni-Damore, Carolina, einst Sängerin, st. im Okt. in Mailand, 79 J. alt.

Armellini, Tito ing. (heifst?) Musikhistoriker, st. im Okt. in Rom (Ricordi 396).

Arnoldson, Oskar, Tenorist in Stockholm, st. im Juli in Karlsbad durch Selbstmord.

Arrigotti, Arturo, Sänger, st. im Febr. in Nizza.

Aversi, Agilda, Sängerin, st. zu Mailand im Dez., 26 J. alt.

Bach, Dr. Jakob, Barnabiten-Ordenspriester, Provinz-Consulator, Kanzler- und Kollegiumsprokurator, Vorsteher des Allgem. Kirchenmusikvereins St. Ambrosius, st. 8. Dez. in Wien.

Bagaggiolo, Erachto, Baritonist, st. 16. Nov., 41 J. alt, auf seiner Villa bei Belluno.

Barrett, Thomas, Violinist, st. 26. März in London, 32 J. alt.

Bassini, Achille de, Sänger, st. im Juli in Neapel, 60 J. alt.

Bates, George, Organist, st. 22. Jan. in Ripon (England), 41 J. alt.

Baumaine, Felix, Volkssänger (wie ihn der Guide nennt), st. 3. Jan. zu Courbevoie.

Bernier, François, Prof. des Contrabasses am Conservatorium in Brüssel, geb. 26. Februar 1814 zu Hal, gest. 26. Dez. in Brüssel.

Bessac, Felix, Orchesterchef im Theater des Palais-Royal zu Paris, st. dort im März.

Beumer, Fräulein Dyna, einst Gesanglehrerin in Brüssel, st. 30. Jan. in Paris, 51 J. alt (Menestrel 80. Andere Blätter schreiben „Frau Jeanne B.").

Bial, Rudolph, Musikdirektor in Berlin, ging nach New-York, da er dort unglücklich an der Börse spekulirt hatte und st. hier den 23. Nov., 47 J. alt (Signale 1160).

Biest, E. A. J. Vander, Musikdirigent, st. 17. Sept. zu Renaix (Belgien).

Billeter, Agathon, Liederkomponist, st. am 8. Febr. in Burgdorf (Canton Bern), 46 J. alt.

Bindemann, Ferdinand, Gesanglehrer in Berlin, st. daselbst am 14. Juni.

Binder, Jakob, Volkssänger, st. im Jan. in Wien; geb. 1. Mai 1816.

Bles, Contrabassist und Sekretär der Gesellschaft „Tonkunst" im Haag, st. daselbst am 1. Jan. (Wochenblatt 60. Die Angabe in Monatsh. 1881 p. 205 ist falsch und auf 1881 zu beziehen).

Bocklet, Karl Marie von, Pianist, st. 15. Juli in Wien, 80 J. alt.

Bockmühl, Rob. Emil, Violoncellist, st. 3. Nov. in Frankfurt a. M., 70 J. alt.

Böhm, Theobald, Hofmusiker in München, Verbesserer der Flöte, geb. 9. April 1794, nicht 1802, st. 25. Nov. daselbst (Guide Nr. 51).

Boerngen-Harris, Frau Laura, Pianistin, st. 31. Mai in Bath (England), 46 J. alt.

Bolognese, Dominico, Schriftsteller und Liederkomponist, st. 2. Jan. in Neapel (Signale 153).

Bona, Giuseppe, Komponist, st. im Jan. zu Turin, 50 J. alt.

Bornaccini, Giuseppe, Komponist, st. Ende des Jahres in Ancona (geb. 1805 ebendort).

Boschetti, Amina, Ballettänzerin, später Balletkomponistin, st. 2. Jan. in Neapel (Signale 122).

Boulcourt, Cornettist und Direktor der Musikschule zu Douai, st. 12. Juni zu Roubaix.

Bourges, Jean Maurice, Komponist und Musikschriftsteller, st. im März in Paris, 68 J. alt (Guide Nr. 13. Menestrel 136).

Bradsky, Theodor, Liederkomponist und Domsänger zu Berlin, st. 9. Aug. zu Rakonitz; geb. 17. Januar 1833 (Voss Nr. 372).

Brenna, Cesare, Komponist, st. im Sept. in Mailand, 28 J. alt.

Briccialdi, Giulio, Flötist und Komponist, st. wahrscheinl. noch Ende des Jahres in Florenz (geb. 1. März 1818 zu Terni).

Brice, Emmanuel Charles Joseph, Komponist, st. im Aug. in Saint-Régle (Frankr.), 55 J. alt.

Brick, Paul, städtischer Musikdirektor in Cannes, st. daselbst im Okt., 61 J. alt.

Bruni, Giov., Violinist, st. im Januar in Florenz.

Bünte, J. F., Violinist und Dirigent, st. 15. Sept. in Amsterdam (geb. 28. Sept. 1800 in Lippstadt).

Burgio, Antonio, Baritonist, st. im Febr. zu Rom.

Bussine, Prosper Alphonse, Baritonist, st. Anfang des Jahres in Paris (Signale 219. Guide Nr. 5. Menestrel 72).

Cabel, (eigentlich Cabu) George, Gesanglehrer, Director des Conservatoriums zu Brüssel, st. 12. Mai in Schaerbek bei Brüssel (Guide Nr. 20).

Canthal, August, Flötist, später Orchesterchef und Professor des Gesanges, st. 31. Dez. in Hamburg, 75 J. alt (Signale 1882, 26.)

Carlberg, Gotthold, Orchesterchef, st. 27. April zu New-York; geb. 12. Juni 1837 zu Berlin (Guide Nr. 22).

Capurro, Achille, Baritonist, st. Ende des Jahres in Neapel, 50 Jahr alt.

Casamorata, Luigi Ferdinando, Präsident des real Istituto musicale zu Florenz, st. dort 23. Sept. (geb. zu Würzburg 15. Mai 1807). Biogr. Ricordi 351.

Catani, Filippo, Sänger, verbrannte bei dem Theaterbrand in Nizza am 23. März (Guide Nr. 14).

Cavallini, Eugenio, Violinist und Professor am Conservatorium in Mailand, st. dort 11. April, 75 J. alt.

Cayle, Jean Baptiste Charles Alphonse Cayron du, geb. 18. Oktober 1828 zu Paris, st. 23. Januar in New-York (Signale 297. Guide Nr. 7).

Cenettoli, Giambattista, Komponist, st. im Juli zu Imola.

Chiampo, Giov., Komponist, st. im März in Turin, 76 J. alt.

Cifolelli-Lemoine, Frau, Sängerin, st. im Juli in Havre, 34 J. alt.

Citrato, Luigi, Professor der Musik, st. im Sept. in Neapel, 57 J. alt.

Coche, Victor Jean Baptiste, Flötist, st. im Juli in Paris, 74 J. alt.

Colin, Alphonse, st. im Febr. zu Lille, 86 J. alt.

Colin, Charles Joseph, Professor der Oboe am Conservatorium in Paris, st. 26. Juli daselbst; geb. 2. Juni 1832 zu Paris (Menestrel 279).

Cooper, F. C., Violinist, st. im Jan. in Glasgow.

Cresci, Francesco, Baritonist, st. im April in Nizza, 57 J. alt.

Crespi, Fräulein Virginia, Sängerin, st. im Febr. in Mailand, 24 J. alt.

Cristani, Serafino, Trompetist, st. 3. Juli in Ferrara; geb. 15. Jan. 1835 zu Cento.

Cristofani, Antonio, Tenorist, sp. Gesanglehrer, st. Ende des Jahres in Mailand, 79 J. alt.

Cuença, Don Vincente, Musikkritiker, st. Ende des Jahres in Madrid.

Daniel, John, Komponist, seit 1840 in Amerika, st. 21. Juni in New-York.

Dauxin, Alphonse Jean Baptiste, geb. 30. März 1849, st. 1. Febr. zu Brüssel. (Signale 297. Guide Nr. 7).

Dawe, Richard, Organist, st. 4. Okt. in London, 34 J. alt.

Deane, John Henry (Signale: Horth) Prof. der Musik, st. 22. April zu Eastbourne (England), 57 J. alt.

Deneux, Jules, Präsident der Societé philharmonique in Amiens, st. daselbst im Februar. (Menestrel 96).

Deliège, H., Musikverleger, st. 18. Januar in Brüssel (in 1880 fälschlich eingetragen). Guide Nr. 3. Menestrel 72.

Deola, Paolo, Komponist, st. im Juni in Venedig, 68 J. alt.

Dodero, Agostino, einst Opernsänger, st. 16. Nov. in Genua, 92 J. alt.

Dormans, Ferdinand, Hornist (petit bugle), st. 27. Febr. in Péronnes lez-Binche.

Durutte, Graf François Camille Antoine, Theoretiker und Komponist, st. 24. Sept. in Paris (geb. 1803 zu Ypern). Guide Nr. 40. Menestrel 351.

Duvinage, Orchesterchef an der komischen Oper in Paris, st. im Juni daselbst, 74 J. alt.

Eeckhoven, Bartholom. van, Violinist, st. 12. Okt. in Antwerpen, 70 J. alt.

Eisner, Karl, Organist an der St. Patric-Kathedrale in New-York, st. 28. April daselbst; geb. 1848 zu Bonn.

Eisrich, Karl, Pianist und Orchesterdirigent; später gründete er in Kasan eine Musikschule und st. dort im Oktober, 64 J. alt (Wochenblatt 587. Signale 1128).

Eschborn, Joseph, Kapellmeister, st. im Okt. in Köln, 80 J. alt.

Escudier, Léon, Musikschriftsteller, st. 22. Juni in Paris, 65 J. alt (Menestrel 240).

Ettling, Emile, Tanzkomponist, st. 26. Aug. im Bade Contrexéville (Menestrel 320. 327).

Ferencsy, Kammersänger in Weimar, st. 6. März daselbst.

Ferri, Gaetano, Baritonist, st. 22. April in Paris, 65 J. alt. (Signale 555. Nach Anderen am 24. April).

Fontana, Uranio, Prof. am Conservatorium in Paris, st. im März zu Maison-Laffitte bei Paris.

Fonzo, Alessandro, Theatermusikdirektor, st. 9. Sept. zu Montevideo durch Vergiftung (Guide Nr. 46).

Forges, Auguste Pittaud de, Musikschriftsteller, st. im Sept. in Paris, 79 J. alt (Menestrel 351).

Fortlage, Hofrat u. Prof. A. Rud., Verfasser eines Werkes über griechische Musik, st. 8. Nov. in Jena, 75 J. alt.

Fritze, Wilhelm, früher Direktor des Gesangvereins in Liegnitz, seit einiger Zeit in Stuttgart lebend, st. hier am 7. Okt., 39 J. alt. (Wochenblatt 500).

Froment, Raymond, Organist, st. im Mai in Castelnaudary, 40 J. alt.

Frontori, Luigi, Komponist, st. im Okt. in Frosinone; geb. 1805 in Cento. (Ricordi 396).

Furno, Giovanni, Prof. der Musik, st. im Juli zu Neapel, 42 J. alt.

Gargussi, Giov., Komponist, st. im März zu Udine, 42 J alt.

Gaspari, Gaetano, Bibliothekar des Liceo comunale di Musica in Bologna, st. daselbst am 31. März. (Monatsh. f. Musikg. 1881, 148, 245).

Gennasi, Gaetano, Orgelmacher, st. im Juni in Neapel, 70 J. alt.

Giaquinto, Giuseppe, Ballet-Komponist, st. im Juni in Neapel. (Ricordi 238).

Giuliani, Epaminonda, Prof. der Musik, st. im März in Neapel, 57 J. alt.

Glimes, Jean Baptiste Jules de, Komponist und Gesanglehrer, st. 4. Okt. zu Brüssel, 68 J. alt. (Guide Nr. 41).

Goodban, Charles, Musikschriftsteller, st. 6. Aug. zu Hove (England), 69 J. alt.

Grenosi, Francesco, Organist und Komponist, st. im Juni in Neapel.

Guernandi, Giuseppe, Orgelbauer, st. im April in Bologna, 68 J. alt.

Haas, George Charles, Komponist und Gesanglehrer, st. 6. Juli in Paris, 79 J. alt (Menestrel 256).

Halberstadt, Joseph, aus Holland, Komponist, st. 23. Juli in London, 68 J. alt (Guide Nr. 32).

Harmston, W., Komponist, st. 26. Aug. in Lübeck.

Heinrichshofen, Wilhelm, Musikverleger, geb. 22. März 1782, st. 29/30. April in Magdeburg.

Hemmerlé, George, Dirigent der Societé musicale in Pré-Saint-Gervais, st. dort 4. Okt., 68 J. alt.

Herbin, Francesco, Komponist, st. im Okt. in Neapel.

Hesse, Julius, Musiklehrer, st. 5. April in Berlin im 58. Lebensjahre.

Anzeigen.

Grandaur, Franz, K. Regisseur: Chronik des Königlichen Hof- und National-Theaters in München. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. Von München, Theodor Ackermann. 1878. In 8°. XXIII u. 246 Seiten, nebst 3 Tafeln.

Peth, Jakob: Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte, allen Freunden der deutschen Bühne gewidmet von ... Mainz, Druck und Verlag von H. Prickarts. 1879. In 8°. XIV und 352 Seiten.

Prölß, Robert: Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden in actenmäßiger Darstellung. Von ... Erfurt. Fr. Bartholomäus (1880.) In 4°. XVI und 230 Seiten.

Alle drei Werke sind für die Geschichte des Theaters von grofsem Wert und soweit Feuersbrünste die archivalischen Quellen derselben nicht vernichtet haben, sind dieselben in der sorgsamsten Weise benützt. Aufser diesen mussten aber als Hauptquellen alte Zeitungen und Privatsammlungen dienen. Die Geschichte der Musik, biographisches und statistisches Material, ist in allen drei Werken mehr oder weniger aufgeschichtet. Am Wenigsten bietet darin Grandaur's Werk, doch ist das Wenige durch das vorhandene Register leicht zu finden. Es umfasst die Zeit von 1778—1878. Den beiden anderen Werken fehlt leider ein Register. Was Prölfs in musikalischer Hinsicht giebt ist schnell erwähnt. Er teilt auf den ersten Seiten einen Brief des Intendanten von Lüttichau an Weber mit. Die Seiten 118—145 sind Richard Wagner gewidmet: Ein Brief W.'s an Lüttichau bei Uebersendung der Partitur des Rienzi, vom 4. Dez. 1840 aus Paris; seine Anstellung in Dresden, weitere Schreiben von ihm, seine Schuldbedrängnisse und revolutionären Handlungen in aktenmäfsiger Darstellung. Dann Seite 183 ein Brief Reissiger's und von Lüttichau's Antwort. Reichhaltiger ist in musikalischer Hinsicht das Werk von Peth, doch fliefsen auch ihm die Quellen erst in der Zeit, wo das Zeitungswesen die fehlenden Archive ersetzt und so erfahren wir wenig Neues, doch in lebhafter interessanter Darstellung. Hier vermisst man das Register ungern, da doch hin und wieder Nachrichten vorkommen die bis jetzt unseren Lexiographen entgangen sind, wie über Wilhelm Ehlers (Seite 248) über den bisher sowohl in Hinsicht der Daten als seiner Thätigkeit Ungenaues und Falsches berichtet wird. Besonderes Interesse erhält dieser Ab-

schnitt durch einen Brief Schiller's, in welchem er Ehlers an den Appellationsgerichtsrat Körner in Leipzig empfiehlt. Auch über Beethoven findet sich Einiges aus den Papieren der Schott'schen Verlagshandlung in Mainz (Seite 164).

Herr *Emil Krause* in Hamburg hat sich durch die Herausgabe der Kammermusik von G. F. Händel teils im Arrangement, teils im Original mit ausgesetzter Generalbass-Stimme, eine Aufgabe der nicht Jeder gewachsen ist, unter den Sachverständigen bereits einen geachteten Namen erworben und liegen uns abermals eine Reihe Werke von seiner Hand redigirt vor. Es sind dies 2 „Sonaten (Trios) für 2 Violinen und Violoncello ad libitum mit beziffertem Bass von G. F. Händel, mit ausgesetzter Clavierbegleitung und Vortragszeichen herausgegeben von Emil Krause. Hamburg. G. W. Niemeyer" (à 3 Mk.). Eine Vorbemerkung giebt uns die Quelle und einige das Werk betreffende Anmerkungen. Der Druck ist in Partitur und Stimmen ausgeführt. Was nun den ausgesetzten Generalbass betrifft, so müssen wir uns im Allgemeinen mit der Behandlung desselben einverstanden erklären und einzelne Stellen sogar als sehr glückliche Einfälle bezeichnen, wie z. B. in Nr. 1 der 2. Satz, der nicht trefflicher gedacht werden kann. Nur einen Einwurf möge uns Herr Krause gestatten, und zwar betrifft er den freien und often Gebrauch der Septime, der zu Händel's Zeit noch ein sehr beschränkter war. Selbst als Einleitung des Schlusses, also in der Cadenz, wurde die Septime noch zu Zeiten Philipp Emanuel Bach's noch nicht als unentbehrliches Hilfsmittel betrachtet. So sind z. B. in demselben vorhin erwähnten Satze folgende Septimenakkorde nach unserer Ansicht nicht dem damaligen Geschmacke entsprechend: Takt 2, 5 und Seite 5, Takt 5. Uebrigens beweist die vorliegende Bearbeitung treffend, dass eine lebendige, an den Motiven teilnehmende Begleitung die einzig richtige Art ist ältere Werke zu Gehör zu bringen. Außerdem liegen noch 5 „Concerte für Clavier oder Orgel mit Begleitung von Streichinstrumenten und 2 Oboen von Georg Friedrich Händel. Für Clavier allein bearbeitet von Emil Krause. Hamburg, G. W. Niemeyer." Preis à 2,50 Mk., vor. Es sind prachtvolle Stücke an denen auch ein Virtuose seine Kunst beweisen kann und von Herrn Krause trefflich arrangirt.

Mitteilungen.

* Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart unter Leitung des Herrn Prof. Dr. Faißt, hat am 24. Februar eine Aufführung veranstaltet, welche ein interessantes historisches Bild der Entwickelung der Kirchenmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert gegeben hat. Es begann mit dem Gloria aus der Messe „Pange lingua" von Josquin Deprès und schloss mit Mendelsfohn's Psalm „Warum toben die Heiden." So einseitig früher solche historische Concerte waren und sich stets auf dieselben bereits bekannten Piecen beschränkten, so vielseitig und mannigfach sind die heutigen Programme. Ein Beweis wie fruchtbringend die neueren Bestrebungen in der Geschichte der Musik sich erweisen.

* Musik-Lexicon von Dr. Hugo Riemann, Lehrer am Konservatorium zu Hamburg. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts 1882. In kl. 8°. VI und 1036 Seiten. Mit Geschick und Sachkenntnis für ein größeres Publikum behandelt. Die neueren Forschungen haben nur zum Teil Aufnahme gefunden.

* Herr Alb. Quantz teilt der Redaction zum Artikel Antonius Scandellus und Heinrich Schütz in Nr. 2 dieser Zeitschrift mit, dass sich die Auferstehung von Scandellus auch in einer Bearbeitung von O. S. Harnisch vom Jahre 1621 auf der Universitäts-Bibliothek in Göttingen befindet (cf. Harnisch, Resurrectio, Goslar 1621).

* Die auf Seite 52 erwähnten historischen Concerte des Tonkünstler-Vereins in Breslau unter Leitung des Herrn E. Bohn, haben am 20. März mit der sechsten Soirée ihr Ende erreicht. Das Programm bestand aus „Hausmusik in Deutschland von Beethoven bis Mendelsfohn". Die Breslauer Zeitung bringt eine ausführliche Besprechung derselben in Nr. 205, ebenso die Schlesische Zeitung in Nr. 205.

* Durch die Redaction sind folgende alte Werke spartirt in guten Abschriften (d. h. in Partitur geschrieben) zu haben:

1. Das Sammelwerk „Thesaurus musicus tomus tertius continens Cantiones sacras quas vulgo Motetas vocant, ex optimis musicis selectas, 6 voc. Noribergae excudebant Joan. Montanus & Ulricus Neuberus. 1564." (In Fol. 262 Seiten).
2. Dasselbe Sammelwerk „Tomus Quartus. 5 voc. 1564." (In Fol. 259 Seit.).
3. Dasselbe Sammelwerk „Tomus Quintus. 4 voc. 1564." (In Fol. 98 Seiten).
4. Samuel Scheidt: Cantiones sacrae 8 vocum. Hamburg 1620. (In Fol. 201 Seiten).
5. Das Sammelwerk: Promptuarium musici, sacras harmonias sive Motetas 5, 6, 7 et 8 vocum etc. collectore Abrahamo Schadaeo Argentinae typis Caroli Kiefferi sumpt. P. Ledertz. Anno 1611. 4 Teile bis 1617 (vide Bibliogr. der Musik-Sammelwerke p. 251 ff.) 4 Bände in Fol. zu 298, 332, 400 und 538 Seiten. Die Partituren sind gebunden und die Kopieen sind durchweg zuverlässig und rühren von einem bekannten Musikhistoriker her. Der Redacteur dieser Blätter hat dieselben mehrfach bei seinen Arbeiten benützt und kennt deren Zuverlässigkeit. Preisangebote nimmt die Redaction entgegen.

* Herr Rich. Dannenberg hat unserer Bibliothek Quantz's Versuch die Flöte zu spielen, 1752, zum Geschenk gemacht.

* Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung (Herr Lienau) in Berlin, W. Französischestr., sucht den 19. Band von 1817 der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

* Katalog CXLI des antiquarischen Bücherlagers von Alb. Cohn in Berlin, W. Mohrenstr. 53. Enth. 703 Nrn. Theoretische und praktische Musik. Tanzkunst. Theatergeschichte und Dramaturgi. Die Musik ist mit 580 Nrn. vertreten und enthält eine ganz vorzügliche Auswahl seltener Werke, darunter solche die nur dem Namen nach bekannt sind.

* Antiquarische Blätter von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynsky) in Augsburg, Carolinenstr. C. 48. Katalog Nr. 19 enthält einige wenige ältere Werke über Musik und Musikalien.
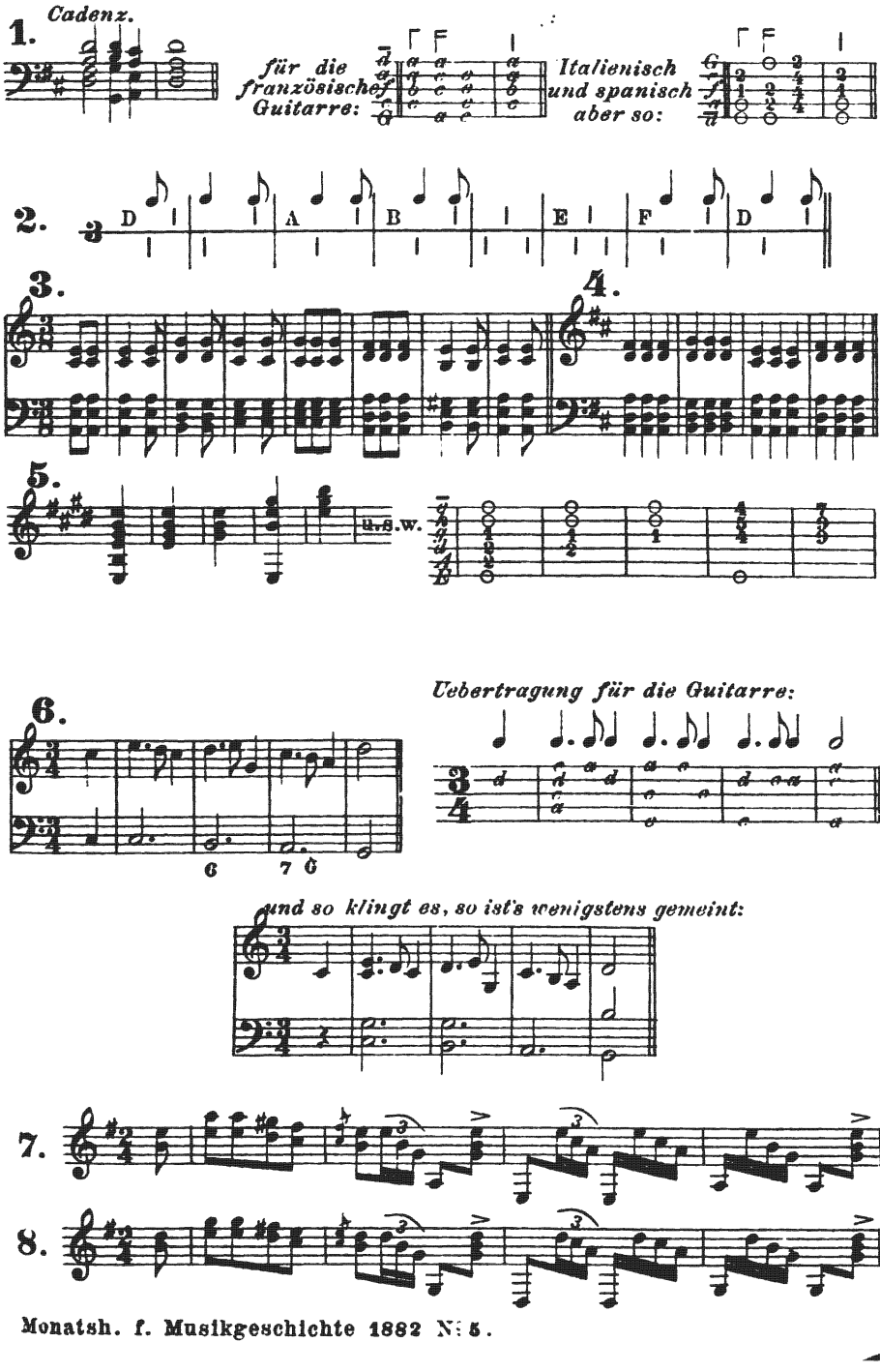
* Die reichhaltige und wertvolle Bibliothek des verstorbenen C. F. Weitzmann will der Sohn desselben im Ganzen veräufsern und sind Anfragen an Herrn Hugo Weitzmann, Berlin S. W. Enkeplatz Nr. 5, zu richten.

* Hierbei eine Musikbeilage: „Das deutsche Lied". 2. Band. S. 183—190. Die Beispiele zum Artikel „Zur Geschichte der Guitarre" lagen schon der Nr. 4 bei.

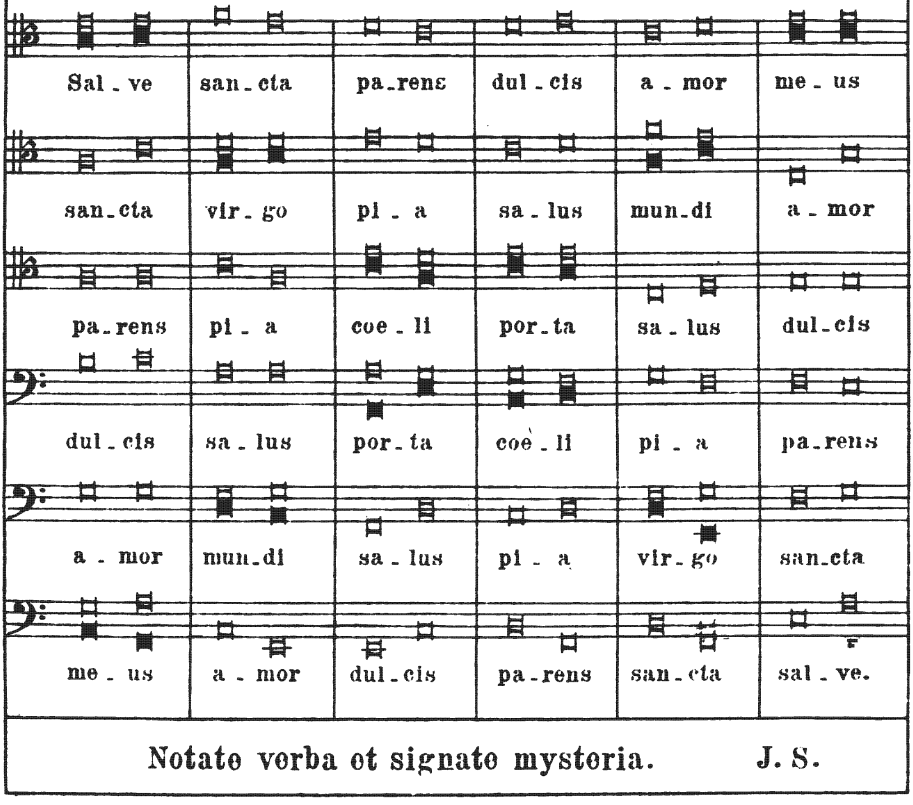
Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Musikbeilage zum Artikel:

Zur Geschichte der Guitarre.



Canon.

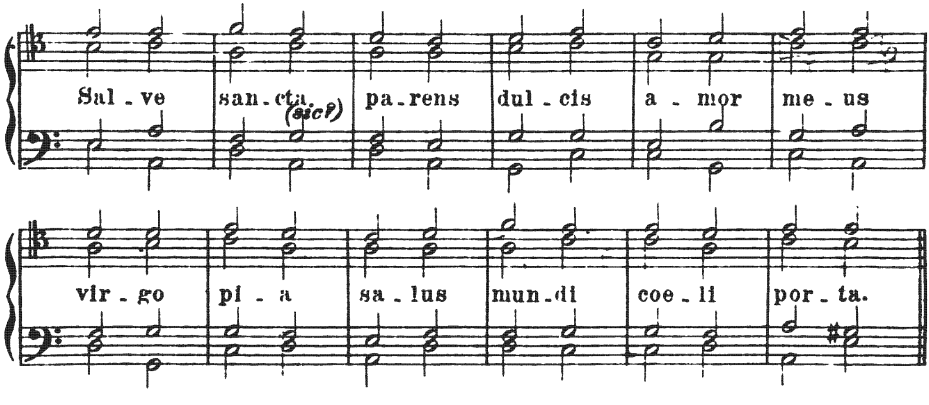


Notate verba et signate mysteria. **J. S.**

Das Original dieses musikalischen Rätsels befindet sich im Archiv der Freiherrl. von Stromer'schen Familie in Nürnberg.

J. Zahn.

Auflösung des Canons, der vielleicht von Joh. Staden ist.



THE ASTOR LIBRARY

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Die weitere Entwickelung der Oper.*)

(Rob. Eitner.)

Bis zum Jahre 1609 sind unsere deutschen Bibliotheken (incl. Wiens), besonders aber die Berliner, mit Drucken der ersten Opernversuche vortrefflich versehen und es lässt sich daraus das beste Bild der Entwickelung derselben beobachten. Von diesem Jahre aber ist bis gegen die Mitte des 17. Jahrdunderts auch nicht ein einziges Werk anzutreffen. Da es mir nun darum zu thun war, ein fortlaufendes Bild der weiteren Entwickelung der Oper in den Jahrgängen der Publikation zu geben, so scheute ich keine Mühe mich in den Besitz und vor allen Dingen in Kenntnis über die noch vorhandenen Werke zu setzen. Ich wandte mich zum behufe dessen nach Italien, an die Pflanzstätte der Oper und um ganz sicher zu gehen, an den verdienstvollen ehemaligen Bibliothekar des Liceo comunale in Bologna, Herrn Gaetano Gaspari. Ein etwas grämlicher Brief, da ich mich der deutschen Sprache bedient hatte, verwies mich nach Modena. Ich schrieb nach Modena und erhielt von dem dortigen Bibliotheksbeamten, Herrn Grafen von Valdrighi, die Aufforderung, mich vorher genau darüber auszusprechen und mit Beweisen zu belegen, zu welchem Zwecke ich die Opern gebrauchen

*) Als Fortsetzung zum Artikel: „Die Quellen zur Entstehung der Oper" im Jahrgang 1881 p. 10 und als Vorbereitung zum 2. Teil „Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts" Publikation, 12. Band, der im Jahre 1883 erscheint.

wolle. Diesem Verlangen nachkommend, wandte ich mich zugleich nach Rom an den deutschen Gesandten, doch erhielt ich von hier die Nachricht, dass sich derselbe nur dann mit Erfolg für die Angelegenheit verwenden könne, wenn er von seiner Regierung officiell damit beauftragt würde. Ich beschritt nun diesen Weg und wandte mich an den preufsischen Kultus-Minister. In der Weise war über ein Jahr vergangen, und wie lautete schliefslich die officielle Antwort? „Die italienische Regierung leiht Handschriften nicht ins Ausland.“ Nun blieb noch der Weg übrig an Ort und Stelle kopiren zu lassen, doch dazu bedurfte es der Kenntnis dessen, was überhaupt vorhanden ist. Ich wandte mich wieder an den Grafen Valdrighi, diesmal in französischer Sprache und erhielt endlich die sehr merkwürdige Antwort: „Die Biblioteca Estense in Modena ist seit 1866 geschlossen und für Niemanden zugänglich.“ Dies war also das schliefsliche Resultat so langen Wartens und so vielen Hin- und Herschreibens. Ich sah mich unter diesen Umständen genötigt auf die Zeit bis 1649 zu verzichten und die mir in Wien und München zu Gebote stehenden Opern von *Cavalli* und *Cesti* für den 2. Teil der „Oper“ zu wählen. Und doch sollte mir noch die Gelegenheit geboten werden dramatische Werke der Zwischenzeit kennen zu lernen. Die Dr. Gehring'sche Musikbibliothek, die so manchen wertvollen Schatz barg und im Jahre 1880 durch Herrn Albert Cohn in Berlin versteigert wurde, enthielt auch eine Anzahl dramatische Werke aus den Jahren 1611, 1627 und 1634, die mir durch die Liberalität des Letzteren vor der Auktion zur Ansicht gestellt wurden. Sie wären wohl geeignet gewesen das Bild der weiteren Entwickelung der Oper zu vervollständigen, wenn sie musikalisch wertvoller waren. Die Monteverde'schen Leistungen waren für ihre Zeit so ungeheuer, dass die Nebengenossen und Nachkommen Jahrzehnte bedurften, ehe sie wieder einen Schritt über Monteverde zu machen im Stande waren. Selbst der begabteste seiner Schüler, der am ehesten berufen schien diesen Schritt zu thun, Francesco Cavalli, hält sich genau in den Grenzen die Monteverde gezogen hat und ist bemüht diese nach allen Seiten hin auszubauen. Sein Stil ist glatter aber auch weniger genial als der Monteverde's.

Ich lasse nun von den drei erwähnten Werken eine Beschreibung folgen und bemerke nur noch, dass sie in den Besitz ausländischer Bibliotheken gelangt sind, deren Name mir aber nicht genannt wurde.

Paolo Quagliati.

(Versal:) Carro | Di Fedelta | D'Amore. | Rappresentato In Roma |

Da Cinqve Voci | Per Cantar Soli, Et Insieme. | (Petit:) Poſto in Muſica dal Sig. Paolo Quagliati. | Dato in luce dal Sig. Oberto Fidati, con aggiunta di alcune | Arie dell' iſteſſo Auttore, a vna, doi, & tre voci. | (Versal:) Dedicati | All' Illvstriss. Et Eccell. Sig. La Sig. | Donna Givstiniana Orsina. | Wappen || In Roma, (Petit:) Appreſſo Gio: Battiſta Robletti. 1611. | (Versal:) Con Licenza De' Svperiori. |

In hoch fol. von 48 numerirten Seiten. Seite 4 beginnt die Musik in Partitur.

Die Dedication ist von *Oberto Fidati* gezeichnet mit „Roma 15. Sett. 1611." Auf dem 2. Bl. folgt der Abdruck des Textes (1 Seite).

Die Einleitung besteht aus 7 Takten; Notirung nur zweistimmig, wird aber ausgeführt von folgenden benannten Instrumenten: *Violino, Cembalo, Leuto, Tiorba et altri instromenti*". Darauf folgt: *Amore solo.* Discant mit wenig beziffertem Bass. Der Gesang wird vielfach von Zwischenspielen unterbrochen. Diesem schliefst sich ein Duett (Discant und Tenor) zwischen *Amore* und *Apollo*, ohne begleitenden Bass an und wird mit einem Instrumental-Nachspiel in obiger Art beschlossen. Seite 9: Amore solo, dann Apollo solo, darauf ein Duett zwischen Arione und Orfeo, 2 Tenore mit beziffertem Bass, dann Seite 14: Fama solo und als Schluss ein Quintett zwischen Fama, Amore, Apollo, Orfeo und Arione mit bez. Bass. Auf Seite 27 schliefst das Singspiel, dem sich noch einzelne Gesänge zu 1, 2 und 3 Stimmen mit bez. Bass anschliefsen.

Die musikalische Erfindung ist matt und unser Interesse wird in keiner Weise hervorgerufen. Quagliati lebte in Rom und gab schon 1585 ein Sammelwerk heraus (s. meine Bibliographie 1585 g); sonst ist er wenig bekannt. Die Irrtümer über seine dramatischen Leistungen deckt schon Fétis auf.

Michelangelo Rossi.

Ein Volumen in hoch fol. Partitur von 160 Seiten. 1627 gedruckt. Titel fehlt. Nach Fétis lautet er: *Erminio sul Giordano* und erschien 1627 in Rom. Eine Oper in drei Akten. Rossi war Schüler Frescobaldi's und lebte in Rom. Die Oper beginnt mit einer *Sinfonia* für 4 Violinen und „Basso continuo, per tutti gli stromenti". Der Satz ist im freien Kontrapunkt geschrieben, die Motive sind aber wenig anregend. Darauf folgt der *Prologo*, bestehend aus Recitativen und Ensemble-Sätzen. Meist recht trockner Stil. Hübsch ist das Ritornell Seite 11 für 4 Violinen und Bass. Der erste Akt beginnt mit einem Gesange der *Erminia*, darauf folgt

ein recht hübscher Chor für 3 Singstimmen und Bass im homophonen Stil geschrieben. Hin und wieder findet sich eine gute Arbeit, auch einmal ein fesselndes Sätzchen, doch im grofsen Ganzen ist es eine trostlose Musik. Monteverde's Einfluss ist aber überall zu bemerken, sowohl in der Art des Ausdrucks als in der Behandlung des musikalischen Materials; das Räuspern und Spucken können sie wohl nachmachen, doch was dann folgt ist wenig wert.

Der 2. Akt beginnt mit einem Recitativ und „*Aria a una voce col Basso continuo*" des *Tancredi.*

Ein Seite 70 folgendes Duett ist wieder anziehender und interessanter. Besonders gelingen ihm die Chöre, die durchweg gut gearbeitet sind. Gern wendet er den Tripeltakt an und bedient sich dabei oft eines bestimmten Rhythmus, den er während des ganzen Satzes festhält. Seite 97 folgt als letzter Gesang des 2. Aktes ein Terzett, welches sich musikalisch mehr auszeichnet.

Der 3. Akt beginnt mit einer Sinfonie, dann folgen Recitative des *Montano* und der *Laurinda.* Seite 131 befindet sich eine recht melodisch gehaltene Arie, doch noch ganz ohne jegliche Form.

Die 10., letzte Scene besteht zum grofsen Teile aus Ensemble-Sätzen die in leichter kontrapunktischer Arbeit gehalten sind und einen recht lebhaften Eindruck machen.

Das letzte Werk ist das oft genannte und doch wenig gekannte sogenannte Oratorium von

Stefano Landi.

(Versal:) Il S. Alessio | Dramma Mvsicale | Dall' Eminentissimo, Et Reverendissimo Signore | Card. Barberino | Fatto Rappresentare | Al Serenissimo Prencipe | Alessandro Carlo | Di Polonia | Dedicato A Sva Eminenza | (Petit:) E Posto in Musica | (Versal:) Da Stefano Landi Romano | Mvsico Della Cappella Di N. S. | (Petit:) e Cherico Benefitiato nella Basilica di S. Pietro. | Wappen || (Versal:) In Roma, | (Petit:) Appresso Paolo Masotti. M. DC. XXXIV. | (Petit:) Con Licenza De Svperiori. |

In hoch fol., 3 Bll. und 182 Seiten Partitur. Dedication von Landi gezeichnet ohne Datum, dann folgt ein Vorwort von Landi. Die Bogen tragen die Signatur: *Il Santo Alessio Historia sacra.* Die Sinfonie ist für Arpe, Lauti, Gravicembali, Tiorbe, Violini et Lira (inclus. Basso cont.) und findet sich zweimal vor, einmal für Arpe, Lauti, Tiorbe et Violini und das andere Mal für Basso continuo per Gravicembali (scil. Klavier). Die Komposition ist lebhaft und interessant. Seite 8 beginnt der Prologo, der aus Soli und sechsstim-

migen Ensemble-Sätzen besteht. Seite 17 tritt *Roma* auf, ein Discant mit Basso cont. Der Gesang ist recitativisch gehalten und wird durch sich wiederholende Ritornells für 3 Violinen und Bass unterbrochen (NB. die Instrumental-Sätze sind durchweg vierstimmig). Der Prolog schliefst mit einem Chore. Die Monteverde'sche Art ist deutlich zu erkennen.

Seite 26 beginnt der *Atto primo, Scena I. Eufemiano, Padre di S. Alessio,* ein Tenor, singt im recitativischen Stile, dann folgt *Adrasto,* ein Alt, römischer Cavalier. Scena II, singt *S. Alessio,* ein Discant eine „Arietta". Weder Form noch melodische Motive treten uns entgegen. Die Arietta schliefst mit einer Sinfonie von 4 Takten und dann wiederholt sich die Arietta. Scena III: *S. Alessio, Martio* und *Curtio* (Paggi), Arietta à 2 voci col B.; die Singstimmen gehen oft in Terzen und Sexten, sonst wenig gefällig. Die 4. Scene besteht aus einem Terzett, welches durch Recitative unterbrochen wird. Scene 3 enthält auf Seite 55 ein hübsches kleines Sätzchen für 2 Soprane und Bass, welches nach der Dominante modulirt und auf der Tonica schliefst. Solche formell aufgebaute Sätze treten nur wie instinctive Einfälle auf, und es währt noch weit bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts, ehe sie zum Bewustsein gelangen und als notwendige Form erkannt werden. Auf Seite 60 findet sich ein Chor für 5 Singstimmen, 3 Violinen und Bass, doch entbehren die Violinstimmen der Selbständigkeit, denn sie gehen meist mit den Singstimmen. Hin und wieder tritt ein Motiv auf, welches im fugirten Stile behandelt wird, doch schnell wieder abbricht. Noch sei erwähnt, dass den bezifferten Bass das Klavier vorschriftsmäfsig auszuführen hat. Seite 63 befindet sich ein Duett mit gefälliger Musik. Seite 67 liest man: „Scena aggiunta. Per introdutione di un Ballo." Die Musik zum Ballet fehlt, nur Recitative sind vorhanden. Mit der „Historia sacra" ist es daher nicht so ernst gemeint und sie wurde demnach ebensogut auf der Bühne aufgeführt, wie eine Oper. Der 2. und 3. Akt sind ähnlich behandelt. Zu erwähnen wäre noch die Schluss-Scene, Seite 161, die aus einem Doppelchor mit Instrumenten besteht. Die beiden Chöre antworten sich. Als Unterbrechung derselben tritt ein Ballet dazwischen, zu dem auch die Musik vorhanden ist.

Fassen wir den Gesamteindruck zusammen, so tritt das Bestreben hervor in den von Monteverde eingeschlagenen Bahnen fortzufahren und durch die möglichste Abwechselung das Interesse wach zu halten. Der musikalische Ausdruck ist aber meist recht trocken und die

mehrstimmige Schreibweise des 16. Jahrhunderts sitzt ihnen noch viel zu fest, als dass sie sich so schnell davon befreien könnten. Das kontrapunktische feine Gewebe der Stimmen ist ihnen aber bei dem Suchen nach musikalisch deklamatorischem Ausdruck verloren gegangen und das Reich der Melodie noch unerschlossen. Die äufsere Pracht der Ausstattung musste daher die innere Leere ihrer Musik verdecken und es bedurfte eines weiten Weges ehe das neue Reich der Töne entdeckt wurde. Der zweite Teil der Oper, der als 12. Band im Jahre 1883 in der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung erscheint, wird uns das ferne Ziel schon etwas näher rücken; schon werden wie aus blauer Ferne bestimmte Formen hervortreten, die zwar noch unklar vor uns liegen aber die spätere Herrlichkeit bereits ahnen lassen. Dass Italien durch die Oper zur Herrscherin des musikalischen Geschmacks von ganz Europa sich aufwarf, und wer etwas gelten wollte sich diesem Geschmack unterwerfen musste, wird durch die chronologische Reihenfolge der mitgeteilten Opern recht ins helle Licht treten. So selbständig auch Lully, Keiser und Händel arbeiteten, sie fufsten dennoch auf den Errungenschaften der Italiener und konnten den Lauf nicht hindern.

Totenliste des Jahres 1881 die Musik betreffend.

(Rob. Eitner.)

Schluss.

Hilmar, Franz (nicht Joseph, wie das Wochenblatt schreibt) Tanzkomponist, st. 1. Oktober in Kapidlno (Böhmen), 78 J. alt (Signale 937. Guide Nr. 42).

Hübner-Trams, O., Kapellmeister, st. 4. März in Berlin (Voss, Abendbl. vom 5. März).

Isaac, Benjamin Ralph, Pianist in Liverpool, starb 9. Januar in Southport (fälschlich in 1880 eingetragen).

Israel, Karl, Liederkomponist und musikalischer Schriftsteller, ursprünglich Theologe, starb nach langen Leiden am 2. April in Frankfurt a/M. (Rheinischer Kurier Nr. 82).

Iwanow, Tenorist, st. im Aug. auf seiner Villa bei Bologna, 70 J. alt (Signale 838).

Jackson, Arthur Herbert, Komponist, st. 27. Sept. in London, 28 J. alt (Guide Nr. 42).

Jullien, Marcell Bernard, Schriftsteller über alte Musik, starb 15. Okt. in Paris; geb. 2. Febr. 1798 zu Paris (Guide Nr. 42).

Klauſs, Victor, Musikdirektor, st. im Aug. in Ballenstedt.

König, Karl, Kammermusiker in Berlin, gest. 18. Febr. (Annonce.)

König, Sigismund, Tenorist, starb 28. Mai in Frankfurt a/M., 30 J. alt.

Korbel, Anna (nach Signale und Guide: Johanne) Sängerin, st. 13. November in München, 22 J. alt.

Kotzolt, Heinrich, Musikdirektor und Gesanglehrer des Königl. Domchors in Berlin, st. daselbst am 2. Juli. Necrolog: Vossische Ztg. 1881 Nr. 305, 1. Beilage, von G. Engel.

Krause, Julius, Bassist an der Berliner Hofoper, auch Oratoriensänger, st. 18. März in Berlin, 68 J. alt.

Krejcsi, Joseph, einst Direktor des Prager Conservatoriums, st. dort 19. Okt., 60 J. alt.

Kreszma, Franz, Violinist, st. 15. Juni in Frankfurt a/M., 19 J. alt (Signale 681. Wochenblatt 331).

Kurnick, Dr. Max, Musikreferent schlesischer Zeitungen, geb. 1819 zu Sentomyschl im Posenschen, st. im April in Breslau (Signale 524).

Labelle, Henri Romuald, Pianist, st. 16. Juli zu Montreal, 29 J. alt.

Labitzky, Joseph, Tanzkomponist, geb. 4. Juli 1802 zu Schönfeld in Böhmen, st. vom 18. zum 19. August in Karlsbad (Signale 713. Menestrel 320).

Laborde, Jean Auguste Dur-, einst Tenorist, st. im Sept. in Chantilly bei Paris (Guide Nr. 38 u. 39. Menestrel 327).

Lack, Louis, Musiklehrer, starb im Mai in Bretagne bei Paris; Bruder des Theodor.

Lafabrique, Alexandre, Oboist, st. 26. Febr. zu New-York.

Laidlaw, William, Hornist, st. 15. Okt. in Liverpool, 81 J. alt.

Lambelé, Gabriel, Clarinettist und Prof. am Conservatorium, st. 10. Febr. in St. Josse-ten-Noode bei Brüssel, 70 J. alt (geb. 14. Oktober 1811 zu Brüssel).

Lanier, Sidney, Dichter und Musiker, st. 5. Sept. in Lynn (V. St. Nord-America), 39 J. alt. (Guide Nr. 40.)

Lari, eigentlich *Parolari*, Ottaviano, Bassist, st. im Januar in Venedig, 54 J. alt.

Lechangeur, Adrien, Gesanglehrer, st. 22. Juni in Caen, 62 J. alt.

Lemmens, Jacques Nicolas, Prof. des Orgelspieles am Conservatorium zu Brüssel, st. 30. Jan. im Schlosse Linterpoort bei Mecheln (geb. 3. Januar 1823 zu Zoerle-Parwijs, Westerloo). Guide Nr. 5. Menestrel 80.

Levasseur, Organist, st. 29. Juli Saint-Césaire (Canada), 22 J. alt.

Lewy-Hoffmann, Jos. Rud., Hornvirtuos, st. im Febr. zu Oberlössnitz bei Dresden, 80 J. alt. (Wochenblatt 137. Signale 345.)

Lhoest, Godefroid, Clarinettist und Militärmusikdirigent, st. in Asnières bei Paris, 63 J. alt (Guide Nr. 7).

Lobe, Joh. Christian, Komponist, Flötist und später Theoretiker, st. 27. Juli in Leipzig, 84 J. alt. (Biogr. Signale 737. Leipiger Ztg. und daraus Voss Nr. 349.)

Loriani, Chiarina, Sängerin, st. wahrscheinlich am Ende des Jahes zu Nizza, 22 J. alt.

Lucherini, Don Vicente Cuenca, Prof. der Harmonielehre am Conservatorium zu Madrid, st. daselbst im Dez. (geb. 21. Mai 1829) Guide Nr. 51.

Luzzi, Fortunato, Komponist, st. im Nov. in Casale Monferrato, 72 J. alt.

Maire, Musikdirektor, st. in Angers.

Mandl, Dr. Louis, Prof. am Conservatorium in Paris, st. 5. Juli daselbst, 69 J. alt (Guide Nr. 28. Menestrel 256).

Mantovani, Antonio, Hornist und Violinist, starb im Februar in Milan, 75 J. alt (Ricordi 94).

Marchi, Camillo de, Komponist, st. im Juni in Turin, 64 J. alt.

Marlois, Edmond, Organist, st. 28. Jan. in London, 34 J. alt (Menestrel 80).

Marrani, Matilde, Sängerin, st. im Mai in Mailand, 33 J. alt.

Martin, Georg, William, Komponist u. Chordirektor, st. 16. April in London, 56 J. alt (Guide Nr. 20).

Marx, Pauline, verheiratete Oberstlieutenant *von Steiger*, einst Opernsängerin, st. 19. Juni in Potsdam, 63 J. alt (Signale 681).

Masi, Enrico, Baritonist, st. im September in Alicante (Spanien), 37 J. alt.

Massiani, Francesco, Gesanglehrer, st. 31. Oktober in Mailand, 60 J. alt (nach den Signalen am 29. Okt.).

Maury, Charles, Professor am Pariser Conservatorium, Trompetenbläser, irrsinnig seit einiger Zeit, st. im Oktober im Irrenhause zu Charenton.

Mayrberger, Karl, Domkapellmeister in Pressburg, st. 23. od. 24. Sept. daselbst; geb. 1. Juni 1828 zu Wien (Guide Nr. 41).

Mazzara, Michele, einst Bassist, st. 30. Jan. in Bari, 77 J. alt.

Meister, Karl Severin, Musikdirektor am kgl. Seminar in Montabaur (Wiesbaden) und Musikhistoriker, st. 30. Sept., 63 J. alt.

Mendel, Prof. Dr., Musikdirektor und Domorganist in Bern, st. dort am 22. Dez., 72 J. alt (Musikwelt 1882 Nr. 1).

Mercadante, Carlo, Komponist, st. im März in Novara.

Merlato, Vincenzo, Chordirektor am Stadttheater in Triest, st. im April daselbst, 69 J. alt.

Meyer, Leopold, Violinist, st. 24. Nov. in New-York, 50 J. alt.

Migliara, Francesco, Kammersänger, starb im Februar in Turin, 61 J. alt.

Mink, Therese, Opernsängerin, st. 24. Sept. in Wien (Signale 937. Guide Nr. 42).

Miraglia-Brambilla, Corrado, Tenorist, st. 30. Dez. in Mailand, 60 J. alt.

Miramont, H. J. J. Albert de, Flötist und Komponist, st. Ende des Jahres in Paris, 57 J. alt (Guide Nr. 51 und 52).

Montanari, Camillo, Violinist, Professor an der Musikschule zu Modena, st. dort 10. Jan., 27 J. alt.

Morel, Auguste François, Komponist und Mitredacteur am Ménestrel, st. 22. April in Paris, 72 J. alt (Menestrel 168. 175).

Morfini, Angelo, Komponist, st. im Sept. in San Savino.

Müller, Dr., von der Werra, Literat, Herausgeber der Sängerzeitung, geb. 1823 in Ummerstadt (Thüringen), st. 26. April in Leipzig (Signale 555).

Mugnone, Gaetano, Kirchenmusikdirektor, st. 21. Mai in Goerz, 38 J. alt (Signale 634).

Musard, Alfred, Tanzkomponist, starb auf dem Schiff zwischen Algier und Marseille (Signale 555).

Musorgsky Modest, Komponist, st. 16. März in St. Petersburg.

Neilisseff, Nicolas, Pianist, st. im Juli in St. Petersburg.

Nicolai, Luigi, Violinist, st. im Febr. in Pisa.

Nihoul, Michel Joseph Romain, Komponist und Direktor der Musikschule in Tongres, st. 30. Juli daselbst, 60 J. alt.

Novaresi, Fräulein Adelaide, Altistin, st. Anfang des Jahres in Mailand, 59 (?) J. alt.

Nulli, Cesare, Komponist, st. im Februar in Mailand, 32 J. alt (Ricordi 94).

Newton, Frau, Sängerin, st. 22. Dez. in London, 63 J. alt.

Orchard, William H., geb. zu Bath in England, st. in Columbus (V. St. Nord-America) am 2. April, 69 J. alt.

Orlandi, Massimiliano, einst Contrabassist, st. im Okt. in Padua, 80 J. alt.

Ormy, Frau, Josephine d', geb. Gräfin Karoly, Sängerin, starb 2. Juni in San Francisco.

Orsini, Car. Luigi dei Conti, Musikdilettant, st. 7. März in der Nähe von Florenz (Ricordi 110).

Osten, Friedrich von der, einst Concertsänger (vide v. Ledebur), st. 25. Nov. in Dresden (Voss Nr. 565. Die Angaben von seiner Bedürftigkeit sind Fabeln).

Owen, James, Clarinettist, st. 5. Nov. in Brighton (England), 52 J. alt.

Papa, Andrea, Kapellmeister, st. 12. Febr. zu Piazza Armerina.

Parmisini, Giovanni, Tenorist, st. im November in Mailand, 43 J. alt.

Parolari, siehe Lari.

Pascal, Ed. Komponist, st. im April in Paris.

Paya, Don Francisco Canti y, st. im Okt. in Alcoy (Spanien).

Pesce, Giacinto, Prof. der Musik, st. im Juli in Turin, 69 J. alt.

Petinicchio, Francesco, Komponist, st. im Juni in Neapel.

Pia, Fräulein Angelica, Pianistin, st. im Juni in Asti.

Pirkhert, Eduard Max, Pianist, starb 28. Februar in Wien im 63. Lebensjahre.

Ponti, Magin, Organist und Komponist, st. im Nov. in Lerida (Spanien).

Ponti, Rosalia, Sängerin, st. im Jan. in Turin.

Porta, Ambrogio, Violoncellist, st. Anf. d. Jahres in Mailand.

Predeval, Enrico, einst Baritonist, st. im Juli in Mombello.

Proschek, Heinrich von, Sectionsrat im k. k. Handelsministerium in Wien, als Pianist und Komponist bekannt, st. daselbst 24. Aug. im 60. Lebensjahre (manche Ztg. verzeichnen den 26. Aug.).

Prume, *Jehin-*, geb. Rosa Delvecchio, Sängerin, st. 11. Febr. zu Montreal (Canada). Guide Nr. 11.

Puchtler, Wilhelm Maria, Komponist, st. 9. Febr. in Nizza; geb. 24. Dez. 1848 zu Holzkirchen.

Purdy, Fräulein, Sängerin, st. 29. April in London.

Rey, Fräulein, Sängerin, starb 7. Juli in Paris (Guido Nr. 28. Menestrel 255).

Rogier, Joseph, Violinist, st. 7. Juni in Gent, 52 J. alt.

Romano, Gasparo, Pianist, st. in Mailand, 74 J. alt.

Rossari, Gustavo, Komponist u. Prof. am Conservatorium in Mailand, st. dort am 30. Nov. (geb. 27. Dez. 1827 ebend). Ricordi 442.

Rossi, Napoleone, einst Bassist, st. im Juli zu Lucca, 74 J. alt.

Roussel, Carlo, Tenorist, st. 15. Jan. in Livorno, 40 J. alt. (Guide Nr. 8.)

Rubinstein, Nicolas, Direktor des Conservatoriums in Moskau, st. 23. März in Paris (Signale 465. 515).

Salcedo, Juan E., Komponist und Cornettist, geb. auf Cuba, st. 6. April in New-York, 37 J. alt. (Signale nennen ihn „Salciedo", das Wochenblatt „Juan F.")

Sampietro, Antonio, Kapellmeister, st. im März in Mailand, 81 J. alt.

Savard, Marie Gabriel Augustin, Theoretiker, starb im Mai in Paris (Menestrel 224).

Scala, Elzeario, aus Genua, Prof. der Musik, st. im Januar zu Turin, 37 J. alt.

Schleinitz, H. Konrad, Mitbegründer und Direktor des Conservatoriums in Leipzig, der einstige Freund Mendelsfohn's, st. 13. Mai in Leipzig (Voss Nr. 223. Bock 158. Signale 577, jedoch mit falschen Daten).

Schnabel, Karl, Pianist und Komponist, st. 12. Mai in Breslau (Bock 158).

Schneider, Reinhold, Komponist, st. 20. Jan. in Breslau.

Schnelle, Max, Tenorist, st. 26. Febr. in New-York, 30 J. alt.

Schomann, Johann, st. 9. Febr. in Baltimore, 45 J. alt. (Signale 411. Guide Nr. 9.)

Schura, Johann, Komponist, st. 26. April zu Wien.

Seghers, Francois Jean Baptist, Violinist und Dirigent, st. 2. Februar in Margency bei Paris; geb. 17. Januar 1801 (Guide Nr. 6. Menestrel 80).

Serbolini-Marrani, Frau Matilde, Sängerin, st. im Juni in Mailand, 33 J. alt.

Servel, Edmond, Komponist, st. im Mai zu Montpellier.

Skiwa, Fräulein Constanze, Pianistin, st. 15. April in Wien, 34 J. alt.

Skiwa, Johann, Musikprofessor und Komponist, st. 26. April in Wien, 69 J. alt. (Signale 555.)

Smoltz, Antonio, von Crema, Kapellmeister, st. im Februar zu Casalmonferrato, 88 J. alt (Ricordi 94).

Sommo, Davidde, Tenorist am Dom zu Casalmonferrato, st. dort im Mai, 29 J. alt.

Southard, Lucien H., Organist, st. 28. Jan. in Augusta (Amerika), geb. zu Sharon den 4. Febr. 1827. (Guide Nr. 10.)

Sowade, Eduard, einst Tenorist, dann Direktor des Hoftheaters in Altenburg, st. 11. Sept. daselbst.

Starauschek, Wenzel, Clarinettist, st. 5. Juni in Würzburg.

Steed, Albert Orland, Organist, st. 25. Okt. in London, 42 J. alt.

Steele, Miss Mary, Gesanglehrerin, starb 26. März in London, 65 J. alt.

Stein, Albert Gereon, Pfarrer und Definitor zur hlg. Ursula in Köln, geb. 29. Sept. 1809 ebendort, begraben am 14. Juni daselbst. (Biogr.: Gregorius-Blatt von H. Böckeler, Aachen p. 79.)

Steller, Francesco, Gesanglehrer, starb 30. Oktober in Mailand, 55 J. alt.

Talexy Adrien, Salonkomponist, st. im Febr. zu Paris, 60 J. alt.

Terenzi, Antonio, Komponist, st. im Aug. in Florenz, 24 J. alt.

Testa, Gaetano, einst Tenorist, starb im November in Avelino, 31 J. alt.

Thoest, Godefroid, Clarinettist, st. zu Asnières bei Paris, 63 J. alt.

Thys, August, Mnsikdilettant, geb. 1821 in Gent, st. dort 25. Februar. (Signale 394. Guide Nr. 9.)

Toledo, Nicolas, Musik-Professor und Verleger, st. 4. April in Madrid.

Tower, W. C. Tenorist, st. 12. Mai zu New-York.

Uebe, Adolf, Paukenschläger, st. 25. März in Leipzig.

Ulm, Franz, Pianist und Musikreferent der Bohemia, st. 15. April in Prag, 70 J. alt (Signale 540. Bock 127. Guide Nr. 17).

Vacani, Luigi Maria, aus Genua gebürtig, Operndirigent, st. im April in Bologna, 72 J. alt. (Ricordi 166.)

Varani, Giuseppina, Sängerin, st. im Juni in Turin, 18 J. alt.

Veiga, Giov. Ferreira de, Baritonist, starb im März in Mailand, 36 J. alt.

Velghe, Louis Philippe Marcel, als Komponist schrieb er unter dem Namen *G. Aubry*, geb. 25. April 1837 zu Leupeghem bei Audenarde, st. 30. Jan. in Brüssel (Guide Nr. 6).

Vieuxtemps, Henri, Violinvirtuose, st. 6. Juni zu Mustapha in Algier. (Biogr.: Guide Nr. 24 u. f. Signale 641.)

Villa, Giuseppe, von Vigone, Pianist, st. im Oktober in Turin, 34 J. alt.

Wachenhusen, Tenorist, st. 6. Februar in San Remo.

Wackermann, Musikdirektor in Quedlinburg, st. Anfang Dezember.

Walter, James Charles, Organist am St. Paul und St. Philipp zu Sheffield, st. 30. Mai daselbst (nach den Signalen den 30. April).

Weber, Karl Moritz von, Bruder des Karl Maria, wurde am 14. April in Pfarrkirchen (Bayern) beerdigt. „Ein Veteran in der

Musikwelt". Voss Nr. 187, 1. Beilage. Guide Nr. 26 dagegen schreibt: „Moritz Karl Anton Wilhelm von Weber, ein Neffe Karl Maria's, Komponist, st. 12. April zu Pfarrkirchen in Bayern.

Weber, Philipp Karl Max Maria von, Sohn Karl Maria's, geh. preufsischer Regierungsrat, Verfasser der Biographie seines Vaters, st. 18. April in Berlin, 59 J. alt. (Guide Nr. 17.)

Weinmann-Epstein, geb. Rudolphine Epstein, Violoncellistin, st. Ende Febr. in Wien. (Signale 364. Guide Nr. 11.)

Westhoff, Johann Friedrich, Militärmusiker, starb 1. Januar zu Mecheln, geb. 5. Mai 1811 zu Franichfeld in Deutschland (Guide Nr. 2.) NB. in 1880 fälschlich p. 237 eingetragen.

Wettre, S. van, Musiklehrer, st. 24. Mai in Oudenarde, 39 J. alt.

Wüerst, Richard, kgl. Musikdirektor und Komponist, st. 9. Okt. in Berlin. (Biogr.: Voss Nr. 472. 572. Bock 329. Biogr. von H. Dorn. Der Klavierlehrer von Breslaur, Berlin Nr. 20.

Zanchi, Francesco Maria, Komponist, st. Anf. d. J. in Bergamo.

Zanoni, G., Flötist, st. im April in Udine, 69 J. alt.

Zerr, Fräulein Anna, Koloratursängerin, starb 14. Juni in Winterbach bei Oberkirch in Baden, 59 Jahr alt (Signale 668. Wochenbl. 319).

Zucchi, Andrea, Violinist, st. im Okt. in Mailand, 52 J. alt.

Anzeige.

Pohl, C. F.: Joseph Haydn von . . . Zweiter Band (resp. Band I. 2. Abteilung). Mit einem Portrait. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1882. In 8°, VIII, 383 Seiten, 14 Seiten chronologisch-thematisches Verzeichnis der in den Jahren 1766—1790 entstandenen Tonwerke J. H.'s und H.'s Portrait, gezeichnet von Franz Woska nach einem Original-Miniatur-Portrait. Die Beilagen von Seite 365 ab enthalten: „1. Verzeichnis der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele, welche vom 23. Jan. bis 22. Dez. 1778 auf der Hochfürstl. Bühne in Esterhaz gegeben worden sind." „2. Verzeichnis der Mitglieder der fürstl. Esterhazy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts). 1761 bis 1790." „3. Verzeichnis der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächst der Burg, nächst dem Kärnthnerthor und in Schönbrunn (Lustschloss) zum erstenmale aufgeführten Opern und Singspiele". Der Band umfasst die Zeit von 1767 bis 1790, also den Aufenthalt beim Fürsten von Esterhaz bis zu seiner Reise nach London. In der Gewissenhaftigkeit und Sorgsamkeit, sowohl im Benutzen der bekannten Quellen als im Erforschen neuer, steht der 2. Bd. dem ersten ebenbürtig zur Seite, er hat aber noch den besonderen Vorzug vor jenem, dass er in der Art der Darstellung, in der Schreibweise flüssiger und lebendiger gehalten ist, so dass man in jeder Hinsicht den Band als sehr gelungen bezeichnen kann. Leider ist

Haydn's schwächster Seite, seinem Verhältnisse mit seiner Frau und seine Untreue gegen sie, eine eben so grofse Sorgfalt im Erforschen der Quellen gewidmet, als allem Uebrigen und der biedere, redliche und kindliche Eindruck, welchen man bisher von Haydn in sich aufgenommen hatte, bekommt einen argen Stofs. Man muss auch hier, wie bei Beethoven, Wagner u. a., den Künstler vom Meister völlig trennen, um nicht den Eindruck des Einen auf das Andere zu übertragen. Es ist Sitte geworden unseren Heroen nichts zu schenken und unbarmherzig ihre irdischen Schwächen aufzudecken. Bei Goethe begann man und fand gerade das Gegenteil von dem, was bis dahin ihm nachgeredet wurde und er ging aus allen kritischen Untersuchungen über seinen Lebenswandel als edler, grofsartiger Charakter hervor. Ein Gleiches wandte man nun auch bei den Komponisten an, fand aber gerade das Umgekehrte: die Glorie verschwand und der schwache Mensch stand vor uns. Wäre es nicht wünschenswert dies Verfahren aufzugeben und einen Schleier des Vergessens darüber zu decken? Zeitschriften, die jetzt über Haydn und Pohl's Buch schreiben, fallen natürlich wie die Geier über die Scandalscenen her und beuten sie in der breitesten und widerlichsten Weise aus. Noch möchten wir erwähnen, dass der Band auch über die Zeitgenossen Haydn's vortreffliches Material bietet und zur Quelle für den Musikhistoriker wird.

Mitteilungen.

* Verzeichnis der Handschriften und Incunabeln der Stadt-Bibliothek zu Hannover von Dr. C. L. Grotefend. Hannover 1844.

(S. 30 der Handschriften) Psalmen vnndt geistliche Lieder Herrn D. Martini Lutheri, D. Philippi Nicolai unndt anderer frommen Christen, ietzo mit zwei Stimmen zum Basso continuo sowohl instrumentaliter, also vocaliter gantz lieblich vnndt freudig zu gebrauchen, in die Noten vnndt zu Pappir gesetzett, undt den gesambten Herrn Diaconis der Kirche zum heiligen Kreutz zu Hannover etc. dediciret von Casparo Textorio, gräffl. Schaumburgischen ältem Musico. Anno 1629. Folio. (Autographum.)

(S. 4 der Incunabeln) Johannis Gerson operum tomi tres cum inventario eorum, quae in operibus Gersonis continentur. (45 Bl.) Basel, Nicolaus Kefsler, 1489. Fol.

Auch desselben operum pars II. [Strafsburg, Martin Flach] 1488. fol., sowie

— operum tomi tres. Strafsburg, Martin Flach, 1494. fol.

(S. 26 der Incunabeln) Opera Boethii. Zwei Theile. Venedig, Johann und Gregor de Gregoriis. 1499. fol.

* Die Singeordnung des Pfalzgrafen Philipp v. J. 1483 besagt über den Sängermeister oder Sangmeister wie folgt:

„Item nachdem wir Johannes Sust [d. i. Joh. v. Soest] zu unserm sengermeyster uffgenomen und jme bevolhen haben, dafselbig flyfslich zu versehen, also bevelhen wir jme das noch uff solich meynung als nach volgt.

Item zum ersten bevelhen wir jme unser sengerknaben das er die ziehen und leren woll zuo dem besten, und geben jm macht, wo die strefflich wern, die zu strafen, doch das die straff zymlich als jungen knaben zuogehort, geschee. Er sol sie auch dar zuo halten, das sie zu allen amptern die in unser capellen gesungen werden, gegenwertig seyn und was da gesungen werden soll, das sie das wol konnen, vor ubersungen haben, uff das kein confuse da geschee.

Item es sol auch der genant unser sengermeyster selbs, auch die andern gesellen, wer die seyn werden, personlich by vorgedachten ampten sin und solichs mit vlys und ernst helfen vollbringen durch iren gesang oder wie sich dan zuo yglicher zyt das geburt. und ob die gesellen einer oder mer sümig oder farlessig jnn solichen amptern zuo singen oder personlich da by syn, sin wolten, soll Johannes jne das allein gutlich undersagen und wo sie nit das abstellen wolten, soll er unns solichs fürbringen und sich doch mit jne in kyn zweyung oder kriegung geben, dessgleichen sie mit jme . . .

Item wann fremd lüt hie syn oder etwas nüwes zuo singen ist, oder so sie an fremden enden singen, sollen sie alle vor zuo samen geen, was gesungen werden soll, das flyfslich ubersingen und welcher sich solichs widdern wolt, sollen die andern solichs jm gutlich undersagen.

Item . . . sie sollen guot gesellen syn und fruntlich mit eyn ander leben, uff das unser capelle dester stetlicher und erlicher besungen werd gott zuo lob und das wir des auch ere haben . . . (Pfälzer Cop.-Buch Nr. 15 Bl. 223.)

Mitgeteilt von Prof. Karl Gödeke zu Göttingen in: „Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen." Neue Folge. Jahrg. 1849. Hannover 1851. Seite 393.

* Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen. Neue Folge. Jg. 1849. Hannover 1851. VI. *Reinfrit von Braunschweig.* Von K. Gödeke. S. 179 ff. Hieraus einige Erwähnungen des Instruments „*rotte*" als Bemerkung zum Artikel: „Zwei veraltete Musikinstrumente" von Wewertem (Monatshefte f. M.-G. 1881 Nr. 7 ff.) Das Gedicht „Reinfrit von Braunschweig" in der Gothaer Bibliothek (Ms. sign. membr. II. 42) hat ungefähr die Sage vom Herzog Heinrich dem Löwen zum Inhalt und wird einem unbekannten Dichter zum Ausgange des XIII. Jahrhunderts zugeschrieben. Der Held reitet zu einem ritterlichen Feste an den Hof des Königs Fontanagris von Dänemark, um dessen schöne Tochter Yrkane zu gewinnen. Den Rittern und Wagen mit Geschenken gesellen sich auch die *gerenden*)* mit *rotten, harfen, saitenspiel, trommeln, posaunen* und *schalmeyen.* Es wird das Turnier am dänischen Hofe beschrieben, dessen Sieg dem Braunschweiger zufällt; nach der Verkündigung Musik und Tanz die ganze Nacht. Es heifst:

„nu hub sich ein hovieren, tanzen und springen, von sagen und singen, von
„gigen harphen rotten, von reigentenzen rotten, von aller slahte pfüffen,
„vil suze done grüffen man horte durch die ganze nacht."

Bei den folgenden mancherlei Abenteuern kommt auch vor, wie der *persan* von *Persia* den Fürsten aus Sachsenland mit aller Kurzweil und „aller leige seitenspil" erfreut. Während der Abwesenheit Reinfrit's von seiner Gemahlin Yrkane wird vom Dichter deren Beschäftigung geschildert:

„harpfen, rotten hat si vil;
„psalterien, vetthen (?), gigen,
„vavenne, zitollen, swigen

*) Spielleute (= begehrenden, bettelnden, fahrenden).

„hort man vnd lange stunde,
„won dú suze kunde
„vf den selben sachen
„ir selben froeden machen
„mit slahende vnd grifen.
„lie sie do zu slifen
„ir engelichen stimmen,
„ich wene, irs herzen grimmen
„do von gesenftert wurde" u. s. w.

Vielleicht kommt in dem langen Gedichte, welches von Gödeke nur auszugsweise mitgeteilt wird, die „rotte" noch mehrfach vor.

Zu der Anmerkung auf Seite 186 der Monatshefte 1881, die Ortsnamen „Rott" betreffend, bemerke ich noch, dass Ortsnamen mit Endigung „rod" oder „rode" in Deutschland vielfach vorkommen und von „roden" = urbar machen abgeleitet werden, also zur „rotte" (Instrument) in keiner Beziehung stehen. *A. Quantz.*

* Von dem Catalogo della Collezione d' autografi lasciatà alla reale accademia filarmonica di Bologna dall' Accademico Ab. Dott. *Masseangelo Masseangeli* (siehe Monatsh. XIII, 248) ist soeben das 3. Fascicolo ausgegeben worden, welches die Namen *Buccioni* bis *Coppola* umfasst. Besonders dankenswert sind die beigegebenen biographischen Notizen und empfehlen wir das Werk recht angelegentlichst.

* Catalogue d' une très précieuse collection de Manuscrits et lettres autographes dont la vente publique aura lieu le 12. Juin 1882 à Leipzig (nicht in Paris!) Maison List & Francke (echte Deutsche, die sich der deutschen Sprache wahrscheinlich schämen!). In 8°, 23 Seiten. Katalog mit beschreibendem Text. Die Sammlung umfasst mehrere Beethoven, darunter Skizzenbücher u. a., Mozart, Haydn (Joh. Michael), Frz. Schubert (Messe in B., Sonate, Lieder), Weber, Liszt, Chopin, Mendelssohn (darunter sein Paulus u. a.). Darauf folgen noch von Nr. 34—217 Briefe und Notenpiecen von verschiedenen Komponisten, Sängern u. a. Die Sammlung ist sehr beachtenswert.

* *Leo Liepmannssohn*, Berlin, W. 52 Markgrafenstr. Catalog XXII. Theorie und Geschichte der Musik. Hymnologie. 1882. Enthält 1822 Nrn., darunter die seltensten und kostbarsten Werke, auch neuere Werke, die bereits selten werden. Wir machen besonders auf die Verzeichnisse von Haydn's Kompositionen von Dr. J. A. Müller und von Haydn selbst verfasst (S. 28) aufmerksam.

* Antiquarische Blätter von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) Augsburg. Varia (Nr. 22. Mai 1882.). Enthält auch einige wenige neuere Werke über Musik, z. B. Liszt.

* Antiquarisches Bücherlager (Nr. 645. Mai 1882) von Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 7. Enthält 1483 Werke der verschiedensten Art: Bücher und Musikalien.

* Ich erkläre hiermit ausdrücklich, dass ich jede Sendung von Handschriften oder wertvollen Büchern dem Absender stets umgehend anzeige, selbst wenn sie unter Wertangabe an mich gelangen. Bei Geldbeiträgen dagegen sende ich nur eine Quittung, wenn sie verlangt wird und das Porto von 5 Pfg. beigeschlossen ist.

Eitner.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied." 2. Bd. S. 191—198.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

PASTOR LIBRARY

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Ordnung der Spelelude [Joculatorum] in Wismar vom Jahre 1343.

(Mitgeteilt von **O. Kade.**)

Beifolgend möge eine Urkunde hier zum Wiederabdruck gelangen, die als ein Beitrag zur Kenntnis der Instrumentalmusik des Mittelalters in Deutschland, sowie des städtischen Musikwesens im 14. Jahrhunderte dienen kann. Sie stammt aus der Zeit, in welcher das steigende Wachstum und üppige Emporblühen des ganzen Städtewesens aus den lockern zerfahrenen Zuständen des allgemeinen Verkehrslebens zu strengern, gesetzlich bestimmten, geregelten Formen drängte und nötigte. Dieser Kristallisationsprozess zu geschlossenen Verbindungen äufserte sich aber nirgends intensiver als auf musikalischem Gebiete, insbesondere auf dem der Instrumentalmusik, die auf eine enge Vereinigung mehrerer Kunstgenossen in erster Linie angewiesen ist, ja ohne geschlossenen Innungsverband kaum bestehen, noch zur rechten Blüte gelangen kann. So sehen wir denn aller Orten Gesellschaften dieser Art schon in sehr früher Zeit entstehen, die lediglich einen gemeinschaftlichen Kunstbetrieb zum Zweck haben. Die älteste dieser Gesellschaften in Deutschland ist wohl die in Wien 1288 gegründete St. Nikolaibrüderschaft, die 1354 den Erbkämmerer Herrn *Peter Eberstorff* zu ihrem obersten „Vogt der Musikanten" wählte, der das „oberste Spielgrafenamt" bis zum Jahre 1376 bekleidete.*) Wie sich diese Brüder- und Pfeiffergesell-

*) Siehe: Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II S. 271.

schaften in Frankreich [1330 die Confrérie de S. Julien des menestriers] in England [1381 Minstrels im Schlosse zu Tutbury] in der Schweiz [Ende des XIV. Jahrhunderts, fistulatores zu Basel] etwas später auch im Elsass [Pfeifferkönig *Heintzmann Gerwer* legt 1400 seine Würde nieder] errichteten und welche Bedingungen sie an den Eintritt eines Mitgliedes knüpften, darüber berichten *Forkel* [Geschichte der Musik, Bd. II, an verschiedenen Stellen] ferner *Ambros* [Geschichte der Musik, Bd. II, S. 271 u. f.] endlich *Anselm Schubiger* in einem besonderen Aufsatze über „die mittelalterliche Instrumentalmusik" [siehe Spicilegien, Publikation, Jahrgang IV, Bd. 5, S. 137 u. f.) in ausführlicher Weise. Aber auch Norddeutschland mit seinen reichen volkreichen Handelsstädten des Hansabundes und den damit verbundenen Seehäfen blieb hinter diesen organisatorischen Bestrebungen nicht zurück, wie insbesondere das Urkundenbuch der Seestadt *Wismar* deutlich darzuthun vermag. In keiner Stadt Norddeutschlands spricht sich das Bedürfnis nach geordneten, durch gesetzliche Bestimmungen geregelten Zuständen so lebhaft aus, als vielleicht in dieser See- und Handelsstadt. Alle den Verkehr und das Gemeinwesen betreffenden Lebensverhältnisse werden daselbst in verhältnismäfsig kurzer Zeit geregelt und gesetzlich bestimmt. Die Stadt muss in den Jahren 1339 bis circa 1350 eine ausgezeichnete organisatorische Verwaltungskraft besessen haben. So zeigt das Mecklenburgische Urkundenbuch (herausgegeben von dem Grofsherz. Hauptstaatsarchive in Schwerin) aus dem Jahre 1339 Verordnungen auf für die Makler, für die Packträger und deren Taxen, für Hochzeiten, Kindtaufen, Kirchgänge, Kleider, Lustbarkeiten, ferner aus dem Jahre 1340 Verordnungen für die Dienstboten, Schenkwirte, für den Hopfenverkauf, aus dem Jahre 1341 eine Schulordnung, aus dem Jahre 1342 Verordnungen über den Viehkauf seewärts, aus dem Jahre 1343 eine über Wein- und Ziegelverkauf, über die Abgaben vom Stadtacker, aus dem Jahre 1345 eine für die Bäcker, 1346 eine für die Schneider und Böttcher, für die Schafhut, für den Aalfang, endlich aus dem Jahre 1350 eine Taxe für die Ratswage und eine Ordnung für die Leineweber. Unter diesen Umständen darf es nicht Wunder nehmen auch die Verhältnisse der städtischen Musikerzunft durch eine Verordnung geregelt zu sehen. Dieselbe ist uns noch in dem Ratswillkürbuch der Stadt *Wismar*, fol. 31 aufbewahrt, von wo sie in das oben erwähnte Mecklenburgische Urkundenbuch überging, wo sie unter Nr. 6276 wie folgt lautet:

Anno Domini M.C.C.CXL tercio, in vigilia purificationis beate

Marie virginis, domini mei consules arbitrando statuerunt, quod cives nostri majores [1]) sive diurnas nupcias celebrare volentes dabunt unicuique histrioni sive joculatori cum solempnioribus ludis, ut sint *vedele, pype, bunghe* [2]) *basvne, rovtte* [3]) *vlogel* eder [4]) *harpe* quem cum suo ludo ad serviendum sibi in nupciis conduxerint seu invitaverint, non magis quam quatuor solidos Lubicenses. Simili modo, qui sibi in minoribus nupciis sive serotenis conductus, vel vocatus servierit, illi dabit duos solidos Lubicenses. Si vero aliquis illorum pro tanto civibus nostris servire nollet, ille suam mansionem hic diutius habere non deberet. Ut autem ipsi cum dicto pretio eo melius se possent sustentare dicti domini mei statuerunt, quod cives nostri nullos alios joculatores ad suas nupcias conducere debent preter illos, qui hic in civitate jacere solent, nisi forsan alios cum alio ludo habere vellent, quam esset in civitate, et nisi forsan istos in civitate habere non possent, vel saltem plures ejusdem ludum habere vellent. Item joculatores hic in civitate jacere solentes, quibus premissa datur libertas, debent singulis diebus domenicis et festivis infra festo pascha et Johannis quando domi fuerint, civibus nostris in Roseto [5]) de vespere servire et ludos suos exercere. Quod si aliquis non faceret, mansionem hic diucius habere non deberet.

[1]) Was unter den „Majores nupciae", oder Hochzeiten bei hellem lichten Tage zu verstehen sei, wird in einer andern Verordnung des Wismar'schen Magistrates für die Hochzeiten vom 13. Dezember 1345 genau festgesetzt. Daselbst heifst es unter andern: Item nullus debet habere majores nupcias, daghbrudlacht dictas, nisi acceperit cum uxore sua centum marcas Lubicenses: [Nr. 6587, des Urkundenbuches] „Keiner darf grofse Hochzeit halten, sogenannte daghbrudlacht, der nicht als Mitgift von seiner Frau 100 Lübeck'sche Mark erhalten hat." Was das Wort „daghbrudlacht" bedeuten soll, darüber sind die Gelehrten noch nicht einig.

[2]) *bunghe* sind Pauken. Als Bungher-Pauker kommt in dem Inventarium der St. Marienkirche zu Wismar vom 22. Juli 1349 ein gewisser Hennekinus [wahrscheinlich Henning] vor.

[3]) *Rovtta* oder *Rotta* wird von Anselm Schubiger [siehe Spicilegien, S. 139] für *Psalterium* gehalten. Wie schwankend und unsicher jedoch die Ansichten über dieses verschollene Instrument sind, beweist der ausführliche Aufsatz „Ueber zwei alte Instrumente" von *W. Wewertem* [siehe Monatshefte 13. Jahrgang, 1881, Nr. 7, 8, 9, 10, 11 und 12].

[4]) Ueber das Wort: *eder* sind sich alle Kenner einig, dass es unser „*oder*" sein soll.

[5]) *Rosetum*: oder *Rosengarten* war ein allgemein beliebter Vergnügungsort der Wismar'schen Bevölkerung, wo Tänze, Hochzeiten und andre Lustbarkeiten abgehalten wurden. Er lag nach einer Mitteilung, die Herr *Dr. Crull* in Wismar mir auf meine Anfrage unter dem 21. Mai 1877 gütigst zukommen liefs, vor dem Alt-Wismar'schen Thore und bestand noch am Ende des 16. Jahrhunderts. Wahr-

(Deutsch: Im Jahre des Herrn 1343 in der Vigilie der heiligen Jungfrau Mariä Reinigung [1. Februar] haben meine Herren Ratssenatoren durch Beschluss verordnet, dass unsre Bürger, welche grosse oder bei Tage stattfindende Hochzeiten feiern wollen, einem jedem Histrione oder Joculator [Spielmann] für ausgewähltere Tonstücke, als da sind: *Fidel, Pipe, Pauke, Bassun, Rotta, Vlogel* oder *Harfe*, den sie mit seinem Instrumente zum Dienst bei ihren Hochzeiten heranziehen oder auffordern würden, nicht mehr als vier Lübsche Solidi geben sollen. Desgleichen, wer bei kleinern oder des Abends stattfindenden Hochzeiten horangezogen oder aufgefordert wird, ihnen aufzuwarten, dem möge man zwei Soldi Lübschen Geldes verabreichen. Wenn aber einer von ihnen für soviel unsern Bürgern aufzuwarten nicht Willens sei, der solle auch seinen Aufenthalt nicht länger hier nehmen. Damit sie selbst aber mit dem genannten Preise sich um so besser erhalten möchten, haben genannte meine Ratsherren bestimmt, dass unsere Bürger keine andere Spieler zu ihren Hochzeiten heranziehen sollen aufser denen, die hier im Weichbilde der Stadt zu wohnen pflegen, wenn sie nicht vielleicht andre mit einem andern Spiele zu haben wünschen, als dasselbe in der Stadt vorhanden ist, oder wenn sie vielleicht die städtischen nicht erhalten können, und mehrere Bürger vielleicht ein und dasselbe Spiel zu haben wünschen. Desgleichen sollen die Spieler, die im Stadtweichbilde zu liegen pflegen, denen die oben versprochene Erlaubnis erteilt wird, an einzelnen Sonn- und Festtagen innerhalb des Osterfestes und Johanni, wenn sie zu Hause sind, unsern Bürgern im Rosengarten des Abends aufzuwarten und ihre Spiele auszuüben verpflichtet sein. Wo dies einer nicht thun möge, solle seinen Aufenthalt nicht länger hier mehr nehmen dürfen.)

scheinlich wurde er in Folge der Wallenstein'schen Befestigung im 30jährigen Kriege abgetragen. Die Spieler, von denen die obige Urkunde spricht, waren daselbst abgebildet. Auch diese Darstellungen*) haben sich noch erhalten, und liegen jetzt in einer Kapelle über der Sakristei der St. Marienkirche zu Wismar. Wie arg es bisweilen auf diesem Vergnügungsorte bei den Lustbarkeiten hergegangen sein mag, beweist eine ungewöhnlich scharfe Verordnung des Magistrats vom 27. Mai 1348. [Nr. 6851. des Urkundenbuches] die folgendermassen lautet:

Quicunque alium percusserit vel per crines traxerit, apud „dantze", ille civitati viginti marcas argenti emendabit, quarum sibi unicus obulus non dimittetur.

(Deutsch: Wer einen andern stöfst oder beim Tanze [scilicet: „Vordanze"] bei den Haaren rauft, der soll der Stadtkasse 20 Mark Silber erlegen von denen ihm auch nicht ein einziger Obolus erlassen werden soll.

*) Ob in Stein oder Holz habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Was die Schlussbemerkung der Urkunde anlangt, dass die Stadtmusiker nämlich in der schönen Jahreszeit, zwischen Ostern und Johannis an den Sonn- und Festtagen Abends im Rosengarten ihre Künste zur allgemeinen Belustigung und Unterhaltung des Publikums zum Besten geben sollen, so steht derselben ein analoger Fall in Basel zur Seite, von welchem *Schubiger* (am oben angeführten Orte) berichtet. Der Magistrat zu Basel habe nämlich gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts verordnet, dass drei von den angestellten Pfeiffern [fistulatores] ihre Stücke auf dem dortigen Petersplatze und an einer andern Stelle die Sänger ihre Lieder zum Vergnügen der Bürgerschaft vortragen sollen. Man sieht, die Neigung zur geistigen Unterhaltung vermittelst der Kunst durch Sang und Klang ist jederzeit dieselbe gewesen. Dazu ist die Zusammenstellung der Instrumente in unserer Wismar'schen Urkunde ganz dazu angethan, dass sie selbst bei unvollkommener Kunstübung eine unkünstlerische Klangwirkung keineswegs ergeben haben kann. Sind es doch mit Abrechnung der rätselhaften *rvotta* [oder Rotta] über welche die Meinungen noch zu sehr auseinandergehen, durchweg Instrumente, deren Verbindung noch heute maſsgebend ist. Violine, Harfe, zwei Blasinstrumente, ein hohes [*pipe*] und ein tiefes [*basvne*], Pauke sind noch heute Grundbestandteile eines kleinen Orchesters. Ich brauche nur unter vielen andern Beispielen an den berühmten Marsch in der Zauberflöte bei der Wasser- und Feuerprobe zu erinnern, in welchem auch der Flöte und der Pauke die Hauptaufgabe zugewiesen ist. Denkt man sich dazu noch eine geschmackvolle Auswahl jener Tänze, wie sie aus dem 15. Jahrhunderte unter verschiedenen Namen wie z. B. „Der ratten schwantz" oder „der kranich schnabil" u. s. w.*) oder eins jener reizenden dreistimmigen Lieder wie sie z. B. im *Locheimer Liederbuche* [circa 1452] uns noch thatsächlich vorliegen, so müssen wir immerhin den Kunstsinn und den Geschmack unserer Vorfahren überaus achten, die diesen jungen Anfängen und Keimen der später so hoch entwickelten Instrumentalkunst Schutz und Förderung in so wirksamer Weise angedeihen liefsen.

*) Siehe *Eitner*, Tänze des 15. bis 17. Jahrunderts, Beilage zu den Monatsheften, Jahrgang VII, 1875.

Ergänzungen und Berichtigungen

zu dem Verzeichnis der Singweisen des Lüneburg. Stadt-Gesangbuchs.

Siehe Monatshefte 1882, Nr. 3 u. 4. S. 60 ff.

Nr. 6. Ach Herr Jesu wie viel sind, kommt schon vor in der Prax. piet. mel. Berlin 1664. (Nr. 503.)

Nr. 34. Du führest Jesu himmelauf. Die Vermutung ist richtig. Die Mel. steht bei Elmenhorst A. N. 9.

Nr. 44. Gieb dich zufrieden und sei stille, steht schon in der „Wasserquelle". Berlin 1670.

Nr. 49. Heb hoch des Herren Herrlichkeit, steht schon im Klugschen Gesangbuch 1535 beim Liede: Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst.

Nr. 50. Herr der du vormals hast dein Land. Diese Melodie wurde von Schein zu dem von ihm gedichteten Liede: Die Zeit nunmehr vorhanden ist, erfunden; siehe dessen Cantional 1627, Blatt 455.

Nr. 57. Ich bin verliebt komm her und sieh, steht im „Jauchzenden Libanon" von B. Prätorius 1659 bei dessen Liede: Das ist mir lieb, mein Gott und Hort.

Nr. 70. Jesus ist der beste Freund. Diese Mel. des Nürnberger Ges.-Buchs 1676 ist von Joseph. 1657.

Nr. 71. Jesus ist mein Aufenthalt. Diese Mel. ist in Gdur notirt und lautet: h h h d c· c H.

Nr. 95. Mein getreues V̄ater̄herzē, schon in der Prax. pietatis. 1664.

Nr. 117. O Jesu wenn soll ich erlöset doch werden, ist eine Umbildung der Melodie, welche demselben Text im Stralsunder Gesangbuch 1665 beigegeben ist.

Nr. 122. Reifs durch bekränkte Seele, steht in Sohren's Prax. piet. 1668. Nr. 646.

Nr. 131. Soll ich mich denn täglich kränken. Die im Lüneburger Gesangbuche 1686 erscheinende Mel. steht schon in Sohren's Prax. piet. 1674, mit der Namenschiffer: S. J. S. D.

Nr. 133. Steh doch Seele steh doch stille. Diese Mel. steht schon in der Praxis piet. vom Jahre 1664. Die Singweise des Nürnberger Gesangbuchs steht zuerst in Wülffer's Andachten 1648 und ist von G. R. (wahrscheinlich vom Dichter des Liedes Gregor Richter.)

Nr. 134. Vater des die Langmut ist, hat im Celleschen G.-B. 1665 auch in späteren Auflagen die Namenschiffer: W. W., ist folglich von Wefsnitzer.

Nr. 135. Verzage nicht du frommer Christ, steht schon im Görlitzer Gesangbuche 1611.

Nr. 147. Wohl mir Jesus meine Freude, hat im Nürnberger Gesangbuch keine Namenschiffer. Der Text hat aber den Namen des Dichters: M. Paul Weber als Ueberschrift.

Nr. 151. Zu dir ruf ich in Nöten, steht schon in der Prax. piet., Berlin 1667. *Zahn.*

Die ältesten Bücher über Musikinstrumente.

Es war beabsichtigt in der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke nach und nach die ältesten Drucke die über Musikinstrumente handeln in facsimilirtem Umdruck neu herauszugeben und brachte der 11. Band von diesem Jahren bereits die *Musica getutscht* von *Seb. Virdung* (Basel 1511). Die Auswahl in diesem Fache ist nicht grofs und die wenigen Werke sind schnell hergezählt und zwar sind es: *Musica instrumentalis. Deutsch* von *Martin Agricola* (Wittenberg 1529, 2. Ausg. 1542, 3. Ausg. 1545). Sie ist in Versen abgefasst und wie die von Virdung mit zahlreichen Abbildungen versehen. *Musurgia seu praxis Musicae* von *Ottomar Luscinius* (Nachtgall). Strafsburg 1536. 2. Ausg. 1542. Ebenfalls mit Abbildungen versehen und *Syntagmatis musici tomus secundus: de Organographia von Michael Praetorius*, Wolfenbüttel 1620, die hinlänglich bekannt ist. Meine nächste Sorge war nun die Werke einer Prüfung zu unterwerfen und fand ich zu meinem Erstaunen, dass sowohl Herr Agricola als Herr Nachtgall das Virdung'sche Buch schlank und frei kopirt haben, der eine in Versen, der andere in Latein. Die Abbildungen aber ganz genau abgezeichnet. Agricola bringt zwar noch einige Geigenformen, doch sind sie unwesentlich, Nachtgall scheint sogar die Holzschnitte aus Virdung benützt zu haben, so ähnlich sind sie einander.

Bei solcher Bewandnis wäre es eine Thorheit die beiden Bücher nur der Liebhaberei halber zu reproduciren und werde ich mich daher nur auf das Werk von Praetorius beschränken, welches auf Selbständigkeit Anspruch machen kann. Ich möchte aber nicht unterlassen die Aufforderung zu erlassen mich freundlichst zu benachrichtigen, sobald mir ein Werk über Instrumentenkunde aus der erwähnten Zeit etwa unbekannt geblieben sein sollte.

Da das Werk von Luscinius sehr selten und noch nirgends genauer beschrieben ist (Becker p. 279 giebt zwar ein Inhaltsverzeichnis), so lasse ich hier den Titel desselben folgen:

(Versal:) Mvsvrgia | (Petit:) seu praxis Mvsicae. | Illius primo quae Inſtrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro | Luſcinio Argentino duobus Libris abſoluta. | Eiuſdem *Ottomari Luſcinij*, de Concentus polyphoni, id eſt, | ex plurifarijs uocibus compositi, canonibus, Libri totidem. | Argentorati apud Joannem Schottum, | Anno Chriſti. 1536. | Cum gratia & priuilegio Imperiali, | ad Quinquennium. |

In kl. quer 4°, sign. a 1—4 bis o. Dedic. Domino Andreae Caluo Mediolanen. Gez. Argentorati 1536.

2. Ausgabe. Titel fast genau bis „compoſiti, canonibus". | Commentarij duo. | Dann folgt die Druckfirma und M. D. XLII." | Darauf wie oben. Inhalt wie in der ersten Ausgabe. Beide Ausgaben besitzt die Kgl. Bibliothek in Berlin. *Rob. Eitner.*

Bertalotti's Solfeggi.

Herr Prof. *G. W. Teschner*, jetzt in Dresden lebend, teilt der Redaction folgendes mit: Ich bin im Besitze einer späteren vermehrten Ausgabe der *Solfeggi* von Angelo Bertalotti, von deren erster Ausgabe jetzt bereits drei neue Ausgaben erschienen sind und zwar eine von S. W. Delm, eine von Julius Stern und jüngst eine billige Ausgabe von Frz. X. Haberl. Es scheint, als wenn keiner der Herren Kenntnis von der vermehrten späteren Ausgabe gehabt habe und lasse ich daher eine Beschreibung derselben folgen:

Solfeggi | a Canto, e Alto | Dati gia alle Stampe per comodo | delle scuole pie di Bologna | da | Angelo Bertalotti | accademico filarmonico | Nuova Edizione | con aggiunta degli elementi, | Del Solfeggio, e de' Terzetti. |

In Bologna nella Stamperia di Lelio Volpe,

1764

Con licenza de' Superiori. | (2. Seite leer.)

(Auf dem 2. Blatte:)

ILLUSTRISSIMI SIGNORI, | 3. Seite.

Sono di già pasſati più di cinquant' anno, (sic) ne' quali ho avuto | l'onore di ſervire cotesta Illuſtriſſima Congregazione in qualità di Maestro del- | li Canti Fermo, e Figurato, ed avendo conoſciuto eſſere una coſa per così | dire impoſſibile di ſcrivere le Lezioni, e far cantare un gran numero di ſcola- | re nel breve tempo d'un' ora come porta l'obbligo; eſsendo io ora in età ca- | dente ho penſato di laſciare a' miei poſteri il comodo de' ſeguenti 50 Solfeggi, |

ſicchè fral e regole che diedi alle ſtampe del 1716 per li principianti, e | queſti per quando ſono incamminati poſsa reſtare eſente il Maeſtro dalla fatica | dello ſcrivere; e ſiccome ebbi l'onore di dedicare il primo alli Signori Governa- | tori di cotefta opera pia, così pure ho risoluto di fare lo ſteſso ancor del pre- | sente, pubblicando al Mondo le moltiſsime obbligazioni, che profeſso alle Signo- | rie Voſtre Illuſtriſsime, ſupplicandole continuarmi l'antico loro patrocinio ſotto ſcri- | vendomi oſſequiſamente per ſempre |

Delle Signorie loro Illuſtriſſime |

Bologna li 3 Giugno 1744. |

Devotiſſimo, ed obbligatiſſimo Servitore |

Angelo Bertalotti. |

Lully's Armide
in neuer Ausgabe.

Es hat sich in Paris ein Verein von Männern gebildet, welche sich die Aufgabe gestellt haben, die französische Oper in ihren wichtigsten Erzeugnissen durch neue Ausgaben wieder bekannt zu machen. Leider aber nicht in Partitur, sondern im Klavierauszuge und liegen bereits eine hübsche Anzahl älterer Opern vor.

Bei der Vorbereitung zur *Armide* von *Lully* für einen künftigen Band der Oper für die Publikation, nahm ich der Revision des Textes halber die obige neue französische Ausgabe vor und möchte ich die dabei gemachten Erfahrungen zum besten Aller nicht bei mir behalten.

Wenn schon der Mangel einer Partitur empfindlich ist und ein solches Unternehmen, welches doch nur für den Historiker Wert hat, lieber unterblieben wäre als in so mangelhafter Gestalt zu erscheinen, so liefse sich doch bei einiger Umsicht und gutem Willen die Ausgabe immerhin so einrichten, dass sie einen gewissen Wert behielte. Wie der Herausgeber aber verfahren ist und was er für einen Begriff von einer Reproducirung eines älteren Werkes hat, mögen nachstehende Zeilen beweisen. Dem Titel nach erwartet man Viel und Gutes. Er lautet:

J. B. de Lully. Armide, Tragédie en cinq Actes et un Prologue, Paroles de Quinault. Representée par l'Academie, Royale de Musique le 15 Février 1686. Reconstituée et Réduite pour Piano et Chant par Théodore de Lajarte. Edition conforme aux exemplaires & Manuscrites de la Bibliothèque du Théâtre de Opéra. Prix 15 frs.

netto. Théodore Michaelis Editeur Paris. Gr. 8°. 6 Bll. und 320 Notenseiten.

Wir wenden erwartungsvoll die Seite um und staunen bereits über die originelle Wiedergabe der Ouvertüre im Klaviersatze. Ich muss voraussetzen, dass Lully den Instrumentalsatz im Gebrauche damaliger Zeit (1686) nur zweistimmig notirt, d. h. Oberstimme und Bass, und die Mittelstimmen durch einen Cembalisten frei ausgeführt werden müssen. Aufserdem beziffert Lully aber seinen Bass sehr genau und sorgsam und man ist nirgends im Zweifel was er will. Die Ouvertüre beginnt mit dem Motiv: Pause, g g f e, welches der Bass fast ununterbrochen wiederholt, aber statt der anfänglichen Achtelpause die tiefere Oktave vorschlägt, wie c c̄ c̄ h a, dann f f f e d, dann G g g f e u. s. f. Herr Lajarte hat aber davon keine Ahnung; er zerstört das Motiv und macht eine schauderhafte Bassbegleitung im Sinne von etwa 1780 daraus, z. B. c c̄ c h a. Von den Nebenseptimen-Accorden in der $\frac{6}{5}$ Stellung, die Lully mit Vorliebe braucht und ein so charakteristisches Zeichen der damaligen Zeit sind, hat Herr Lajarte keine Ahnung und macht regelmäfsig einen Sextakkord daraus, lässt also gerade die charakteristische Quint weg. Ferner, wo Lully eine durchstrichene 5 anzeigt, macht Herr L. einen $\frac{6}{5}$ daraus. Dass ein schräger Strich bei der Bezifferung ein Beibehalten des vorangehenden Akkordes bedeutet, wird völlig übersehen. Um von der musikalischen Bildung des Herrn L. einen Begriff zu erhalten, schlage man Seite 3, Scene 1, Solo der Gloire, 2. und 3. Takt auf. Die Verzierung, die Lully fortwährend anwendet und gleich einem Pralltriller ist, sieht L. oft für ein ♯ an. Dass der Klaviersatz weder zu Lully, noch überhaupt für eine Zeit passt, da er meist haarsträubend ist, wollen wir nicht weiter erörtern, doch hätte man mindestens erwarten können, dass er die Singstimmen genau kopirt. Doch auch hier müssen wir Herrn Lajarte der Fälschung anklagen. Ferner, ohne eine Anmerkung zu machen, lässt er im Prologue S. 12 unten 34 Takte der *Sagesse* fort und macht den Sprung so ungeschickt, dass er die beiden Schlusstakte im $^3/_4$ Takt giebt, während er kurzvorher im $^4/_4$ Takt sich befindet. — Die fehlende Stelle steht nämlich im $^3/_4$ Takt und da er nur die beiden Schlusstakte davon giebt, so entsteht diese Merkwürdigkeit. Dann fehlt Seite 37 der Schlusschor mit 88 Takten. Seite 53 fehlen 30 Takte. Doch nicht genug. Aus der Altstimme macht er einen hohen Tenor und notirt ihn eine Oktave höher als Lully. Was aber Alles übersteigt sind die Chöre, die Lully dreistimmig schreibt und Lajarte sämtlich mit einer vierten

Stimme versieht! Ist denn Niemand in Frankreich — Herr Weckerlin! — der so einem Treiben eine Grenze setzen kann? Auch der Text, von dem ich Belehrung hoffte, ist mit einer Nachlässigkeit behandelt, die ihres Gleichen kaum wiederfindet. Hier ist die alte Wortform beibehalten, dort die moderne und Interpunktion ist eine unnütze Beigabe, die besorgt wahrscheinlich die Musik. Herr L. hat sich mit seiner *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra* einen so guten Namen gemacht und sich als ein so gewissenhafter Bibliographe erwiesen, dass wir herzlich bedauern ihn auf praktisch-musikalischem Gebiete so gewissenlos zu finden. *Eitner.*

Ein Lautenbuch aus dem 16. Jahrhundert.

Von Dr. A. Lindgren in Stockholm.
(Redacteur der Schwedischen Musikzeitung.)

In der königlichen Bibliothek zu Stockholm befindet sich ein aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammendes Lautenbuch mit deutscher Tabulatur, eine Handschrift, welche sowohl ihrer Reichhaltigkeit, die wahrscheinlich grösser ist als die irgend eines gedruckten Lautenbuches jener Zeit, als auch ihrer Tabulatur wegen, die von allen von *Wasielewski* beschriebenen Tabulaturen („Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts") abweichend ist, der Beachtung Ihrer geehrten Leser der Monatshefte wert sein dürfte.

Oeffnen wir also dieses mystische Buch. Incubus, Incubus! — doch nein, einer Beschwörung bedarf es ja nicht; das Buch ist auch ohne dieselbe zu öffnen, zumal es nur noch eine Spange hat, die übrigens auch schon lose in ihren rostigen Angeln hängt. Das lederne Gewand desselben ist „am Rücken aufgetrennt" und so abgeschabt, dass man kaum die zierliche Pressung der Deckel wahrnehmen kann. Bedeutend besser haben die Blätter desselben dem Zahne der Zeit zu wiederstehen vermocht, aber so bestehen sie auch aus Pergament, aus diesem unvergänglichen Materiale der Schreibtafeln älterer Zeiten, welches so und so viele hundert Male steifer ist als unser elendes, schon beim Ansehen auseinanderfallendes Holzmassenpapier. Auf der Innenseite des oberen Deckels ist eine linke Hand abgebildet und der Zeigefinger derselben mit einem, der Mittelfinger mit zwei, der Goldfinger mit drei und der kleine Finger mit vier Punkten versehen. Die Erklärung hierfür findet man daneben und zwar — wie den ganzen ursprünglichen Text dieses Buches —

in deutscher Sprache. Hier bekommt man zu wissen, dass die Punkte an den Fingern auf Punkte hinweisen, welche über jedem Buchstaben und jeder Ziffer der Lautenschrift angebracht sind und den Finger bezeichnen, mit dem der betreffende Ton zu greifen ist.

Hierauf wird das Buch mit einigen leichten Uebungsstücken eingeleitet: „Exercitium, Die erst regell, Die 2, 3 regell, Das grofse Fundament“ u. s. w., worauf leichtere zweistimmige Arrangements von Liedern und Tänzen für Anfänger folgen. „Nun volgen stück mit dem eynigen punctlein betzeichnet, auf welchem buchstaben oder zifer du das findst, den tzwick mit dem fordersten finger der rechten handt, und den so davor steht mit dem daumen.“ So lautet das altmodische Deutsch auf dem 15. Blatte. Man ersieht hieraus, dass der Punkt in den nun folgenden Stücken eine ganz andere Bedeutung hat als bisher; derselbe gilt nun nicht länger der Applicatur für die linke Hand, sondern dem Knippern, Zwicken mit der rechten. Dasselbe wurde nämlich, besonders in schnelleren Passagen, abwechselnd mit dem Daumen und dem Zeigefinger bewerkstelligt und letzteres durch einen Punkt, ersteres durch das Fehlen eines solchen bezeichnet. Diese Stücke bestehen aus 11 Arrangements von Gesangsnummern und sind zum Teil mit den bekannten Namen der Komponisten, wie *Isaac, Agricola* und *Scheit,* zum Teil mit den Anfangsworten deutscher Lieder versehen, wie „Tröstlicher lieb“, „Ach lieb mit leidt“ u. s. w.

Hier hat sich nun der Aufzeichner ausgeruht und sich damit belustigt, die Blätter 35—45, welche unbeschrieben verblieben, nur zu durchblättern. Anstatt seiner haben später Andere sich ihrer bedient und auf sie allerlei Reflexionen auf lateinisch niedergeschrieben, so z. B.: cum avis an lecteur („Lectori“), dass es gewisse ursprüngliche Leidenschaften gebe („passiones esse quasdam initiales scimus“), welche den armen Menschen gar hart anfechten u. s. w. Vielleicht war es ein gewisser „Caspar Schaller“ — derselbe, der sich von der Eitelkeit verleiten liefs, am Ende des Buches schlechte Verse niederzuschreiben — welcher hier das Bekenntnis einer schönen Seele abgelegt hat. Vielleicht war es auch er, der hier vier Tänze, Tantz, Nachtantz, Pavana und Galharda hinzugefügt hat, welche alle viere einer besondern Beachtung wert sind. Dass dieselben erst später eingetragen worden, ist an der Pictur ersichtlich, die sich nicht nur moderner als die Handschrift des ersten Aufzeichners erweist, sondern auch im Vergleiche mit den wohlgeformten Buchstaben und den sauberen, durch grüne Linien von einander ab-

geteilten Zeilen desselben nachlässiger erscheint. Auf dem 46. Blatte finden wir die Handschrift des ersten Aufzeichners wieder und folgen eine Reihe deutscher Lieder. Darauf Tänze. Die letzten Blätter (108 bis 112) enthalten von verschiedenen Händen mehrere lateinische und deutsche Phrasen, unter Anderem einige „Carmina“ von dem obengenannten Schaller — welcher ganz aufrichtig „Nil sum“ (Ich bin nichts) daneben geschrieben hat — sowie deutsche Verse, worunter einige nicht ohne Humor, z. B. „Lieben und nicht genieſsen, mag den Teufel verdrieſsen“, oder „Lauten schlagen mit dürrem magen, Thut alle Lust verjagen“.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Buch — vielleicht mit Ausnahme des zuletzt eingetragenen — ein deutsches Werk, welches zur Zeit des König Gustav I. nach Schweden gekommen ist. König Gustav Wasa war, wie bekannt ist, ein eifriger Lautenspieler — „von allen Musikinstrumenten war ihm die Laute das lieblichste, und es verging kein Abend, wo er sich nicht, wenn er allein war, auf demselben übte“ — und ohne Zweifel huldigte die Aristokratie dem Geschmacke des Hofes. Dafür, dass das Buch wenigstens während zweier Jahrhunderte im Besitze eines schwedischen Adelsgeschlechtes gewesen ist, liefert ein Teil der Aufzeichnungen die Beweise. Den ersten Besitzer kennt man allerdings nicht; auf dem unteren Einbanddeckel ist zwar angemerkt, dass das Buch im Jahre 1544 („Comparatus anno a nato Christo 1544“) erworben wurde, doch ist der Name des Aufzeichners wieder ausgeschabt. Eine andere, in der Nähe der erstern befindliche Aufzeichnung „Ferdinand Dei gratia Romanorum imperator“ ist gewiss erst später eingetragen worden, da Ferdinand I. erst im Jahre 1556 Kaiser wurde. Seit Ende dieses Jahrhunderts ist das Schicksal der Handschrift besser zu verfolgen. Wir erzählen es hier nach dem Kataloge der königlichen Bibliothek zu Stockholm: Im Jahre 1591 befand sich das Buch auf dem in der Nähe von Stockholm belegenen Schlosse Rydboholm und gehörte wahrscheinlich Peder Brahes Tochter Ebba zu, welche, seit 1578 mit Erich Sparre auf Snudby vermählt, von 1589—93, während welcher Zeit ihr Gemahl landsflüchtig war, mit ihrer Familie auf dem Gute ihres Vaters lebte. Am 29. November 1591 trug auf Rydboholm Caspar Schaller (mehrere hervorragende Männer, Theologen, Philosophen, Aerzte führten in jener Zeit den Namen Schaller; Caspar Schaller aber ist durch seine „Carmina“ der Vergessenheit nicht entrissen worden) gleichwie in ein Stammbuch, auf ein unbeschriebenes Blatt des Buches

seinen Namen nebst Erinnerungsvers ein. — Frau Ebba hatte eine Schwester Namens Margaretha (siehe Bl. 110), dieselbe verliefs Schweden im Jahre 1591. — Frau Ebbas Sohn Carl starb 1632. Sein damals vierjähriger Sohn Erich dürfte der „Erich Sparr" sein, welcher im Jahre 1632, zu welcher Zeit es nur einen Erich Sparr auf Sundby gab, auf Sundby als der Besitzer des Buches eingeschrieben wurde. Mit dem Sohne Erichs starb dieser Zweig der Familie aus; der Sohn seines Bruders war der Vater von Ulrica Sparr, welche mit Carl G. Tessin verheiratet war, dessen Namen wir auf Bl. 1 eingetragen finden. — Die Besitzer des Buches nach dem Zerstreuen der Tessinschen Sammlungen auf Akerö sind unbekannt. Im Februar des Jahres 1846 wurde dasselbe von dem Auditeur Svensson in Nyköping der königlichen Bibliothek zu Stockholm geschenkt.

Eine italienische Handschrift Madrigale.

Herr Prof. Dr. Wagener in Marburg, dessen Bibliothek so manchen seltenen Schatz besitzt, sandte mir neulich eine Handschrift aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*), deren Titel- und Vorblatt aus jüngerer Zeit stammt. Das Vorblatt ist mit einem männlichen Portrait in Wasserfarben geschmückt und der Titel lautet: *Madrigali a tree e quatt: di Girame, Gedata Sambargi Vargas ed Incerti.* Die Autornamen sind durchweg unbekannt und wenn die Kompositionen auch keine grofse Kunst aufweisen, so sind sie uns immerhin ein Dokument mehr um die Zeit kennen zu lernen und die Fortschritte zu beobachten. Die Gesänge sind grofsenteils für eine Alt-, Tenor- und Bass-Stimme und im einfachen Contrapunkt geschrieben. Die Motive zeichnen sich zwar nicht aus, doch ist alles gesangreich und wohlkingend. Die modernen Tonarten treten oft schon recht klar zu Tage, obgleich das äufsere Gewand der älteren noch festgehalten wird. Blatt 41 b: „Lasso, lasso chi' m' impiago" beginnt mit einem Recitativ und begleitenden Bass, worauf dann erst die drei Stimmen einfallen. Aufserdem kennzeichnet alle eine grofse Kürze. 4 Zeilen ist die gewöhnliche Länge. Strophe 2 und 3 werden auf die erste Strophe gesungen. Am besten ist das Madrigal: Facciamo pac' ò mio bene", Bl. 4 b, gearbeitet und hat in der Erfindung die meiste Einheit und Abrundung. Was nun die Komponisten betrifft, so geben uns die Notizen über den betreffenden Gesängen einige nähere Angaben, die sich aber nur auf den vollen Namen beschränken. Hiernach heifst der erstgenannte: Pietr' Antonio Girame. Von ihm ist das zuletzt erwähnte Madrigal

*) 50 Bll. in 4° und 3 unbeschriebene von einer italienischen Hand recht zierlich und sauber geschrieben. Pergamentband.

und aufserdem 1. Fra dogl'e di spetto. 2. Cosi voi, cosi sia. 3. Che farai o core. Der Andere ist D. Carlo Gedata. Von ihm rührt nur das Madrigal: La vita degl' amanti her. Bei Sambargi, Bl. 5b, Dialogo: Perche donn' in constante, ist leider der erste Buchstabe des Vornamen vom Buchbinder so verstümmelt, dass sich nur der 2. und 3. Buchstabe „an" feststellen lässt. Auch der zuletzt genannte Vargas ist nur mit einem Gesange vertreten, Bl. 10b, Quanto mi fai und ist auch hier der Vorname soweit weggeschnitten, dass sich nur mutmafslich der Name Antonio ergiebt. Dass die Madrigale mit einem begleitenden Instrumente gesungen werden, ersieht man aus letzterem Gesange, denn der Bass setzt erst mit dem 6. Takte ein und werden bis dahin die beiden Oberstimmen mit einem nichtgesungenen Bass begleitet. Alle übrigen 32 Madrigale sind von ungenannten Autoren. *Eitner.*

Musicalischer Zeitvertreiber

von 1609, bisher nur im Cantus auf der Kgl. Bibliothek in München bekannt, hat sich durch Herrn *E. Bohn's* Bemühungen in einem kompleten Exemplare auf der Stadtbibliothek in Breslau aufgefunden und zwar besteht der Druck aus 8 Stb., von denen die letzten mit *V.—VIII. vox* gezeichnet sind. Der Titel dieses Sammelwerkes, welches in Nürnberg bei Paul Kauffmann erschien, ist bereits in meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke (Berlin 1877) pag. 247 beschrieben. Eine Dedication oder Vorwort ist nicht vorhanden, doch hat die Tenor-Stimme auf dem letzten Blatt, dem 28., das Register. Durch den Vergleich unter den Stimmbüchern, besonders aber durch das Register, stellt sich die Angabe der Autoren ganz anders als aus dem bisher nur bekannten *Cantus* zu ersehen war. Nach Herrn *E. Bohn's* Beschreibung teile ich den vollständigen Index mit und werde am Schlusse des 2. Bandes des deutschen Liedes einige der vorhandenen Quodlibets abdrucken.

(Holzschnittverzierung.)

Register defs Musicalischen Zeitvertreibers.

Mit vier Stimmen.

I.	Ein Mäusshund kam gegangen.	*B. K.*
II.	Ich gieng ein mal spatzieren.	*Nicolai Zangii.*
III.	Ihr lieben Gäst, seid frölich nun.	*Nicolai Zangii.*
IIII.	Ein Meidlein jung am Laden stund.	
V.	Es wohnt ein Bauer in jenem Dorffe.	
VI.	Was trag ich auff meinen Händen?	
VII.	Wir wollen ein Klösterlein bauen.	
VIII.	Ein Bräutlein wolt nicht gehn zu.	*I. L. Hassler.* I. Th.
IX.	Als der Bräutigam auff gut glück.	II. Th.
X.	Vnd sagt inn solcher brünstigkeit.	III. Th.
XI.	Darumb ward er sehr aufsgelacht.	IIII. Th.

Mit fünff Stimmen.

XII.	Ich will zu Land aufsreitten.	Quodl. *Nicol. Zang.*

XIII.	Wer Frauen gunst erlangen will.	*Nicolai Zangii.*
XIIII.	Ein Einfallt zu dem Pfarrherr sprach.	*Nicolai Zangii.*
XV.	Ade meins hertzen Krönlein.	*Nicol. Zang.* I. Th.
XVI.	Fahr hin all freud, an mich.	II. Th.
XVII.	Wo ist hin kommen stund vnd zeit?	III. Th.
XVIII.	Zu dienst will ich ihr singen.	*Nicolai Zangii.*
XIX.	Juch hoscha, juch hoscha.	*Johan. Stephan.*
XX.	Es fragt ein Bauer seinen Son.	*Nicolai Zangii.*
XXI.	Circirlanda che comanda.	*Horatii Vecchii.*
XXII.	In jhren grofsen nöthen, sprach die.	*Christian. Erbach.*
XXIII.	Mirami vita mia.	*Incerti autoris.*
XXIIII.	Frisch auff, gut gsell, lass immer gahn.	*Nicolai Rosthii.*
XXV.	So wünsch ich ihr ein gute nacht.	*Incerti autoris.*
	Mit sechs Stimmen.	
XXVI.	Vitrum nostrum gloriosum.	*Orlandi de Lasfo.*
XXVII.	Barachim e zachai.	Judenschul.
XXVIII.	Io son ferito ahi lasfo.	
XXIX.	Ich stund an einem morgen.	
XXX.	Gemma Carbunculi in ornam.	*Georgii Florii.*
XXXI.	Tympana dent sonitum.	*Carol. Luyton.* I. part.
XXXII.	Conjugio addicti socii, mente.	II. part.
XXXIII.	Chare sodalis, ave.	III. part.
XXXIIII.	Inferias facimus Ganzae.	*Carol. Luyton.* I. part.
XXXV.	Haec est illa dies, quam nos tibi.	II. part.
XXXVI.	Trink wein, so bschert dir Gott wein.	*Anton. Scandelli.*
XXXVII.	Der Wein der schmeckt mir.	*Anton. Scandelli.*
	Mit siben Stimmen.	
XXXVIII.	Vinum bonum et suave.	*Carol. Luyton.*
XXXIX.	Aqua bona aqua pura.	*Carol. Luyton.*
	Mit acht Stimmen.	
XL.	Frisch auf, her her her her.	*Jac. Regnart.*
XLI.	Ich bring meim Bruder ein guten.	*J. Leon. Hassler.*
XLII.	In diesem grünen Wald.	*M. Helling.*

E N D E.

Mitteilungen.

* Durch die Redaction ist folgendes Werk verkäuflich: Vigilie mortuor, cum tropo et etiam maioribus lectionibus etc. gedruckt von Erh. Ratdolt. (s. a.) Vortrefflicher Druck und eben so erhalten; gepresster Original-Lederband. Der Titel von sehr alter Hand beschrieben, sonst Alles ohne Makel und Zeichen vom Gebrauch. (Falkenstein, Geschichte d. Buchdruckerei, S. 159 u. 216.)

* Der Katalog der Breslauer Stadtbibliothek der musikalischen Abteilung wird jetzt durch die Bemühungen des Herrn E. Bohn in Breslau gedruckt und bewilligt derselbe nach Erscheinen desselben den Mitgliedern der Gesellschaft eine Preisermäfsigung von c. 25%.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied". 2. Bd. S. 199–206.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

THE ASTOR LIBRARY NEW YORK

Auszüge aus Grimm's Correspondence littéraire, die Musikgeschichte Frankreichs betreffend.

(H. M. Schletterer.)

Grimm's Name und sein hochwichtiges Werk: Correspondence littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu'en 1790,*) dürfte im Allgemeinen nur wenigen Deutschen bekannt sein. Wenigstens ist mirs passirt, dass ich eine Studie über die musikalische sehr bedeutende und einflussreiche Wirksamkeit dieses merkwürdigen Mannes vielen unserer gröfsten Verlagshandlungen angeboten habe, die sie immer wieder mit der Bemerkung retournirten: Wer ist Grimm? Grimm kennen wir nicht. In Frankreich hat man nie aufgehört, Grimm, der zwar ein Deutscher, aber durch langen Aufenthalt in Paris zu einem Franzosen geworden war, so zwar, dass er, aus den Anschauungen Deutschlands völlig herausgetreten, sein Lebenlang an

*) Friedr. Melchior Baron von Grimm, eines Pfarrers Sohn aus Regensburg, geb. 26. Dezember 1723, hatte in Leipzig studirt und sich hier die besondere Gunst Gottscheds, mit dem er lange in Briefwechsel blieb, erworben. Im Jahre 1750 oder 51 kam er in Gesellschaft eines jungen Grafen von Schönberg nach Paris und wurde bald darauf Vorleser des Erbprinzen von Gotha, der sich damals in Paris aufhielt, und blieb bis an sein Lebensende mit dem fürstlichen Hause Sachsen-Gotha in enger Beziehung. Dann war er nacheinander Sekretär des Grafen Friesen, eines Neffen des Marschalls von Sachsen, des Herzogs von Orleans und des Generals d'Estrées. Mit d'Alembert, Holbach, Diderot, Rousseau und andern hervorragenden Männern Frankreichs intim befreundet, vertrieb ihn endlich die Revolution. Er starb in Gotha, 19. Dezember 1807.

französischem Wesen festhielt und in seiner Denk- und Ausdrucksweise sich vollkommen in seine neue Heimat eingelebt hatte, grofse Aufmerksamkeit zuzuwenden und bis in die neueste Zeit wertvolle Arbeiten über ihn zu veröffentlichen. Für Essay's aber, für wenig umfangreiche Studien hat man bei uns keinen Sinn. Wenn ein Buch es nicht zu einer gewissen Wohlbeleibtheit gebracht hat, findet es weder Beachtung im Kreise der Fachgenossen, noch Käufer im Publikum.

Grimm setzte in Verbindung mit Diderot und Meister, einem Schweizer, eine von Raynal begonnene vertrauliche, nicht für den Druck bestimmte und nur in wenigen Abschriften zirkulirende Correspondenz durch nahezu 60 Jahre fort, auf welche deutsche und andere Höfe oder hochgestellte Privatpersonen subscribirt waren, eine Correspondenz, die zwei Mal im Monate expedirt wurde und das Ausland stets auf dem Laufenden mit allen Vorkommnissen in der französischen Hauptstadt hielt, welche Literatur, Theater, Musik, pikante Ereignisse und politische Wandlungen betrafen. Man macht sich heute kaum einen Begriff davon, mit welcher Spannung man seitens der Abonnenten diesen Berichten stets entgegensah. Nicht nur für die vornehmen Leser waren sie eine Quelle der Unterhaltung, auch hervorragende Männer der Literatur, z. B. Goethe, verfolgten ihre Mitteilungen mit gröfstem Interesse.

Grimm, dessen Charakter von manchen tiefen Schattenseiten nicht frei ist, war ein ebenso geistvoller und kluger Schriftsteller, wie gewandter Darsteller und feiner Beobachter. Vielseitig gebildet, urteilsfähig und mit den bedeutendsten Männern der Literatur, mit Künstlern und Hofleuten im intimen Verkehr, war er ganz die geeignete Persönlichkeit, das Leben und Treiben eines gewissen Kreises, in dem er sich selbst bewegte, wahrheitsgetreu zu schildern. Seine Aufgabe klar erkennend und nie aus den Augen verlierend, welche Lebensstellung seine Abonnenten einnahmen, ist er in seinen Mitteilungen stets geistreich, pikant, lehrreich und fesselnd, in seinen meist glänzenden Urteilen gerecht und mafsvoll, mit seiner Meinung nie aufdringlich. Kurz, er präsentirt sich stets als ein feiner und gebildeter Mann, der Würde und Ruhe auch dann noch zu bewahren weifs, als die Stürme der Revolution bereits tosend anschwollen. So konnte selbst sein tadelnswertes Verhalten gegen seinen einstigen Freund J. J. Rousseau, das seinem Rufe einen unvertilgbaren Makel zufügte, das Interesse an seinen Arbeiten nicht schwächen. Seine Berichte haben sich als durchaus zuverläfsig erwiesen; er ist stets vortrefflich instruirt und wo er es nicht ist, übergeht er eine Sache

lieber mit Stillschweigen. Nicht alle Aufsätze der Correspondenz rühren von ihm selbst her. So z. B. dürfte der hier mitgeteilte erste Auszug vielleicht von Diderot geschrieben sein.

Grimm war sehr musikalisch und ein ausgesprochener Anhänger der italienischen Musik, deren Herüberdrängen nach dem in Kunstfragen stets so exclusiven Frankreich, während seines Pariser Aufenthaltes zweimal die heftigsten Kämpfe hervorrief. Da alle divergirenden Ansichten dort sich sogleich in einer Flut von Flugschriften äufsern, so hat auch er im ersten, durch die Anwesenheit der Buffonen entbrannten Kampfe (1753) sich durch einige Schriften beteiligt, deren eine vielleicht als die beste unter den zahlreichen damals erschienenen Brochüren bezeichnet werden kann. Am Streite zwischen Gluckisten und Piccinnisten (seit 1777) nahm er keinen publizistischen Anteil mehr, doch verteidigt er in der Correspondenz die ihm liebgewordene italienische Musik immer mit Wärme und folgt mit gröfster Aufmerksamkeit den Phasen des Kampfes.

Man kann leicht ermessen, von welcher Wichtigkeit für die Zeitgeschichte die Berichte eines Augenzeugen solcher Qualität sein müssen. Und in Wahrheit ist denn auch seine Correspondenz eine unerschöpfliche Fundgrube für den Geschichtschreiber, mag er nun auf Literatur, Kunst oder Politik sein Augenmerk richten, mag er mit ihm einverstanden oder gegenteiliger Meinung sein. Namentlich hat auch Hettner in seiner Literaturgeschichte den grofsen Einfluss, den Grimm auf Zeitgenossen und Nachwelt übte, gebührend gewürdigt und anerkannt. Die Correspondence erschien zuerst in ihrem Inhalt bedeutend kastrirt 1812 in 17 Bänden, dann vervollständigt 1830 in 15 Bänden. Eine letzte, vortrefflich ausgestattete, mit vielen Anmerkungen bereicherte Ausgabe ist, wenn ich nicht irre, erst in diesem Jahre zum Abschluss gelangt. Im vorigen Jahre war sie bis zum 15. Band gediehen. Diese letztere Thatsache beweist, welch ungeschwächtes Interesse sich für Grimm's literarische Thätigkeit in Frankreich bis zur Stunde lebendig erhielt. Mögen die Anzeigen, die in neuester Zeit in Bezug seiner auf eine gröfsere Würdigung auch in Deutschland schliefsen lassen, nicht nur eine vorübergehende Aufmerksamkeit bekunden.

Einige der wichtigsten Artikel der Correspondence frei übertragen, sollen in zwangloser Folge in diesem Blatte zu allmäliger Kenntnisnahme gelangen.

I. Gluckisten und Piccinnisten.

Paris, Mai 1777. Grofse Philosophen behaupteten, dass die Wahr-

heit der Menschheit wenig zuträglich sei, da sie für diese stets nur eine Quelle des Streites, des Hasses und der Zwietracht war. Man könnte derselben Behauptung zu Folge überzeugender beweisen, dass die Musik für Frankreich wenig zuträglich ist, weil diese Kunst hier nie den geringsten Fortschritt zu machen vermochte, ohne heftigste Kämpfe und lächerlichste Wutausbrüche gegen sich hervorzurufen. Man erinnert sich noch all der Unruhen, welche einst die neuen Systeme Rameau's und die Ankunft der Buffonisten bei uns erregten. Die Bulle*) selbst, über die wir nur 10,000 Bände schrieben, gab dennoch nie zu so lebhaften leidenschaftlichen Händeln Anlass. Der Abscheu eines Jansenisten gegen einen Molinisten kann nur eine schwache Vorstellung der Feindseligkeit geben, welche der Winkel der Königin dem des Königs einflößte. Wo bist du, Mann Gottes, Prophet von Böhmisch-Broda, liebenswürdigster und wahrster der Propheten?**) Wo bist du, um fernewohnenden Völkern Ursprung und Folgen des grofsen Streites würdig zu erzählen, der sich zwischen Gluckisten und Piccinnisten erhob und heute alle Mächte unserer Literatur in zwei Lager teilt? Entzückender Prophet, ich habe nicht deinen glänzenden Griffel, deine heilige Beredsamkeit, bin nicht begeistert wie du, aber hat man um wahrhaft zu sein stets nötig auch enthusiasmirt zu sein? Wenn es genügt, der bescheidenste und treueste der Geschichtschreiber zu sein, werde ich es sein.

Es sind mehr als vier Jahre her, seit der Ritter Gluck sich unbehelligt der aufserordentlichen Ehre erfreut, fast allein die Bühne der Académie royale de musique einzunehmen***). Einige kühne Ver-

*) Die im Streite zwischen den Jansenisten (einer von Cornelius Jansen [1585 bis 1638] gestifteten Sekte) und den Jesuiten, an deren Spitze Luis de Molina aus Cuenza (1535—1601) stand, von Papst Clemens XI. 1713 erlassene Bulle „Unigenitus", zunächst gegen des Paschasius Quesnel 1687 erschienenes neues Testament gerichtet. Schon früher hatte P. Urban VIII. Jansens berühmtes Werk „Augustinus" (Löw. 1640) durch die Bulle „In eminenti" (1642) verdammt. Diese beiden Bullen wurden die Quelle eines lange andauernden, unseligen, tiefe Spaltungen hervorrufenden Haders. — In der grofsen Oper pflegten sich die Anhänger der italienischen Musik unter der Loge der Königin, die der französischen unter der des Königs aufzustellen, daher der Ausdruck *coin* oder Ecke der Königin oder des Königs.

**) „Le Petit prophete de Boemischbroda" Par. 1753, eine geistreiche und witzige Broschüre Grimm's mit der s. Z. der Buffonenstreit begann. In demselben kämpften die Anhänger Jean. Bapt. Lully's (1633—87) und Jean Ph. Rameau's (1683—1764) gegen die Verteidiger der italienischen Musik, an deren Spitze Grimm mit seinen oben genannten Freunden stand.

***) Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714—87) kam Ende 1773 nach Paris und führte dort neben einigen seiner älteren Werke 1774 „Iphigénie

suche, in die Einförmigkeit dieses Theaters mehr Abwechslung zu bringen, hatten so geringen Erfolg, dass man wohl sagen kann, sie dienten nur dazu, den Triumpf des neuen Orpheus zu erhöhen. Als seine Musik als ein neues Genre angezeigt worden war, erfuhr sie zuerst Widerspruch. Das musste sein. Man kennt unsere natürliche Abneigung gegen alles Neue, ausgenommen in Sachen der Küche und der Mode. Indess siegte der Stern Glucks bald über all seine Feinde. So mächtig noch heutzutage die Alteweibersekte der Rameauisten und Lullysten ist, ihre auf den Tod verwundete Kabale gab endlich nach oder verhielt sich wenigstens schweigend. Mr. le Bailli du Rollet*) glaubte dem Publikum durch die Schönheit eines Gedichtes imponirt zu haben, dass er sein Gedicht nannte, weil er nur den Plan desselben dem Grafen Algarotti entlehnt hatte und die Mehrzahl der Verse Racine entnommen, in der Oper so sehr verstümmelt waren, dass dieser selbst Mühe gehabt hätte, sie wiederzuerkennen. Gluck dachte ganz einfach, er verdanke seinen Erfolg nur dem schöpferischen Genie, das ihm das Geheimnis einer nationalen Musik enthüllt hatte, die den grofsen Bühneneffekten, dem scenischen Ensemble und besonders dem unserer Sprache und Poesie eigenen Idiom angepasst war, ein Idiom, über das er in Bayern und Böhmen gründliche Kenntnisse erlangt hatte. Der Abbé Arnaud**) dachte ganz laut wie der Ritter Gluck, aber er konnte sich die unendlichen Verdienste nicht verhehlen, die er sich in seinem Vaterlande und bei seinen Freunden durch die Klarheit seiner Kommentare über die Musik der „Iphigénie en Aulide" erworben hatte und besonders über das Vorzügliche seiner Theorie der wunderbaren Effekte des Anapäst und der jungfräulichen Chöre.

en Aulide", 1777 „Armide", 1779 „Iphigénie en Tauride" und „Echo et Narcisse" auf. Der ihm gegenübergestellte Rivale war der Komponist der berühmten Opera buffa „La buona Figliuola" (Rom 1764), der Neapolitaner Nicolo Piccinni (1728 bis 1800). Er schrieb in Paris die Opern: „Roland" und Phaon" 1778, „Atys" 1780, „Iphigénie en Tauride" und „Adèle de Poithieu" 1781 und 1786, „Didon" 1783, „Diane et Endimion" 1784, „Pénélope" 1785 und andere.

*) Marie Franç. Louis Gand-Leblanc, Bailli du Rollet (1716 bis 1786) Verfasser des Textbuches „Iphigénie en Aulis".

**) Die Wortführer der Gluck'schen Partei waren aufser du Rollet, besonders Franç. Arnaud, Abbé de Grandchamp (1721—84) und J. Bapt. Ant. Suard, der Anonymus von Vaugirard (1734—1817); die der Piccinnisten J. Fr. Marmontel (1723—99), Pierre Louis Ginguéné (1748 bis 1816), J. le Rond d'Alembert (1717—83) und J. Fr. de Laharpe (1739—1803).

Dank der Talente des Ritter Gluck und seiner Lobredner hatten seine Opern grofsen Erfolg. Wenn die rein italienische Musik noch Anhänger behielt, waren sie in kleiner Zahl und seufzten nur im Geheimen über Erfolge, die zu glänzend waren, um nicht den Fortschritt des Geschmacks, den sie ausschliefslich den guten Geschmack in der Musik zu nennen wagten, um einige Jahre zu verzögern. „Wissen Sie, sagten sie ganz leise zu einander, warum Glucks Opern so viel Glück in Frankreich machen? Weil mit Ausnahme von zwei oder drei Arien von italienischer Faktur und einigen Recitativen absolut barbarischen Charakters, seine Musik französische Musik ist, so französisch, wie eine solche nie komponirt wurde; freilich mit weniger natürlichem Gesange als der Lully's und weniger rein als der Rameau's; weil der Ritter Gluck alle Hilfsmittel und Schönheiten seiner Kunst dem dramatischen Effekt opfert; was einer Nation unendlich gefallen musste, die sich in der Melodie vielleicht nie auskennen wird, die aber den gebildetsten Geschmack für Alles hat, was auf das dramatisch Wirksame abzielt. Um zu beurteilen, ob wir Recht haben, beobachte man bei der ersten Aufführung irgend einer Oper, tragisch oder komisch, das Parterre, die Logen, das Amphitheater; höre man das Urteil der meisten Zuschauer, man wird stets finden, dass Kritik oder Lob sich stets auf diese oder jene Scene, diese oder jene Stelle des Gedichtes beziehen wird und über die Musik werden sie immer nur Gemeinplätze hören, unbestimmte, alltägliche Reden. „Cythére assiégée" hatte keinen Erfolg, weil das Drama kalt und von schlechtem Ton schien. Wenn „Alceste" am ersten Tage beinahe durchfiel, trägt daran die Mangelhaftigkeit des Gedichtes und besonders die Geschmacklosigkeit der Entwicklung die Schuld. Es glückte beide etwas zu verbessern und das Werk wurde in den Himmel erhoben. So lieben und verstehen wir die Musik in Frankreich".

So war die Stimmung der Geister als Piccinni unter Protektion des neapolitanischen Gesandten, des Marquis Caraccioli, nach Paris kam. Der wohlverdienteste Ruf war ihm dahin längst vorangegangen. Der Erfolg seiner „Bonne Fille" (la buona Figliuola), so schlecht auch das Stück übersetzt und eingerichtet und so mittelmäfsig die Ausführung war, der Erfolg aller Opern Gretry's, der sich bis dahin gerühmt hatte, sein Schüler zu sein, alle von ihm komponirten Stücke, die man mit Entzücken im Concert des Amateurs und im Concert Spirituel gehört hatte, sprachen gleichmäfsig zu seinen Gunsten. Seine Ankunft wurde mit Eclat angezeigt; unsere berühmtesten Künstler, unsere grösten Virtuosen (mit alleiniger Ausnahme des

sieur Gretry), beeilten sich ihm zu huldigen und als die Comedie-Italienne eine Wiederaufführung der Bonne Fille veranstaltete, verlangte das Publikum den Autor mit lautem Rufen und empfing ihn mit rauschendem Beifall. Damals zitterte die Partei der Gluckisten und die Sacchini's, während die Piccinni's und Traetta's nun Mut fasste.

Man wusste, dass unsere erhabene Herrscherin sich für den Fortschritt aller Künste interessirend und selbst mehrere betreibend und alle wie einen kostbaren Zweig des allgemeinen Glückes beschützend, wünschte, Piccinni in Frankreich fesseln zu können; man wusste, dass die Oper ihm einen ziemlich beträchtlichen Gehalt in Aussicht gestellt und dass Marmontel mehrere Dichtungen Quinaults abgeändert hatte, um sie aufs Neue für musikalische Form und künstlerischen Ausdruck geeignet zu machen; dass er eines dieser Bücher Mr. Piccinni anvertraut hatte und beide täglich mehrere Stunden daran zusammen arbeiteten*). Wie viele Umstände vereinigten sich hier nicht, um lebhafteste Unruhe im Lager der Gegner zu erregen. „Man bereitet uns also eine neue Revolution! Welche Tyrannei, unablässig unsere Vergnügungen abändern zu wollen! Kann man in der Musik wie in der Politik im Handumdrehen das System wechseln? Kaum haben wir uns, sagten die einen, an diese neue Musik gewöhnt, die sich fast eben so gut hören lässt wie die unserer Väter, so nötigt man uns wieder darauf zu verzichten. Kaum, sagten die anderen, hatten wir den Geschmack der Nation gebildet und schon will man sie wieder in die Barbarei zurückschleudern. Wir waren so weit gekommen ihr den „grand goût" beizubringen und jetzt will man ihr wieder den an den „colifichets" geben, mit allen den frivolen Verzierungen, deren Italien selbst längst überdrüfsig ist. Macht man Musik um nur dem Ohre zu schmeicheln? Man thut es, die Leidenschaften in ihrer ganzen Energie zu schildern, die Seele zu zerreifsen, den Mut zu beleben, die Sinne an ergreifende Eindrücke zu gewöhnen, Bürger und Helden zu bilden u. s. w. Vereinen wir alle unsere Bemühungen, das drohende Uebel von Gluck und der Republik abzuwenden".

Infolge dessen kamen nun Pamphleten, Sarkasmen, kleine anonyme Briefe von allen Seiten. Der Courrier de l'Europe, la Ga-

*) Der Dichter Marmontel hatte 6 alte, vor 100 Jahren schon von Lully komponirte Texte Ph. Quinault's (1635–88) neu bearbeitet: „Thésée", „Isis", „Roland", „Atys", Amadis" und „Armide", von denen jedoch Piccinni nur zwei komponirte. Er hatte zugleich unternommen, den italienischen Meister, der kein Wort französisch verstand, in der französischen Sprache zu unterrichten.

zette du soir, alle Journale, nachdem sie unaufhörlich dem Ritter Gluck übertriebenstes Lob gespendet, streuten geschickt Vorurteile aus, geeignet, Piccinni's Erfolg zu schädigen. Man greift ihn nicht offen an, bemüht sich aber, im Geheimen jede ihm günstige Meinung zu zerstören. Weit entfernt sich in lange Diskussionen einzulassen, begnügt man sich, im Vorübergehen einige Worte fallen zu lassen; ein Scherz, eine boshafte Meinung genügt. Das Lächerliche, das man dem Komponisten nicht vorwerfen kann, sucht man auf den mit ihm verbundenen Dichter zu häufen. Mr. Marmontel z. B. sagt bei einer Aufführung der „Alceste", dass der an sich vorzügliche Vers:

Par son accent m'arrache et déchire le coeur,

ihm die Ohren zerreifse. Man veröffentlicht was er sprach im Abendblatte, fügt aber hinzu, dass sein Nachbar von der Schönheit dieser Stelle und der Art wie sie wiedergegeben wurde, hingerissen, ihm entgegnet habe: „Ach mein Herr! welches Glück, wenn der Vers dazu beiträgt, Ihnen andere Ohren zu verschaffen!" — Der angebliche Nachbar war Abbé Arnaud. Einen Musikstreit damit anzufangen, dass man sich bei den Ohren nimmt, scheint ziemlich natürlich, aber wenn dies nun zwei Kollegen, beide Mitglieder der französischen Akademie, beide Encyclopädisten thun! O Philosophen, welcher Scandal! Marmontel verachtete diese erste Beleidigung. Er antwortete ebensowenig auf einen Brief Glucks, der von Mr. Bailli du Rollet durchgesehen und korrigirt worden war, obwohl er darin schonungslos behandelt wurde und den man, nachdem man so indiscret war, ihn in ganz Paris zirkuliren zu lassen, zu guter letzt noch im Courrier de l'Europe abdruckte. Aber ein Vorfall, durch den er sich wirklich beleidigt fand, weil er darin die entschiedenste Absicht seinem Freunde Piccinni zu schaden zu erkennen glaubte, ist der Scherz, der einige Wochen später im selben Abendblatte erschien und bestimmt war, in diesem berühmten Streite die gröfste Rolle zu spielen. — Wissen Sie, sagte ein Besucher des Amphitheaters, dass der Ritter Gluck zu uns bald mit der Musik der Opern „Armide" und „Roland" in seiner Mappe zurückkehren wird? — Zu „Roland"? antwortete sein Nachbar. Piccinni arbeitet ja gegenwärtig daran denselben in Musik zu setzen. — „Nun gut, entgegnete der andere, um so besser, wir werden also einen Orlando und einen Orlandino haben*).

*) Ludovico Ariost's (1474—1533) berühmte Ritterepopöe „L'Orlando furioso" erschien 1516. Zehn Jahre später gab Teofilo Folengo (1491 bis 1544), ein sehr lockerer Benediktinermönch, seinen „Orlandino" heraus, in welchem der grofse Roland zum lächerlichen Helden einer burlesken Dichtung gemacht ist.

Man müsste das Genie des Dichters des rasenden Roland selbst haben, oder wenigstens alles Talent des Verfassers des Orlandino, um Groll, Unwillen und Zorn naturgetreu zu schildern, den diese schlechten Witze in Marmontels Seele weckten. Die unseligen Folgen dieser ersten Bewegung und das Unglück, das daraus noch für Philosophie und Musik entstehen kann, sind noch nicht abzusehen. Dies elende Wortspiel ist der erste Funken, der unsere literarische Welt in Brand setzte und das Schicksal, welches der Weisen und Könige Herzen in der Hand hält, kann allein die Zeit vorhersehen, wo diesem grofsen Brand Einhalt gethan werden wird.

Es waren schon einige Tage verflossen, seit das den Streit entfachende Blatt erschienen war und die gröfste Zahl der Leser hatte wieder darauf vergessen, als Marmontel, der eben erst davon erfahren, bei Mons. de Vaines, dem ehemaligen Finanzbeamten, in einer Gesellschaft von 20 Personen, urteilte, es sei nur ein Nichtswürdiger, ein Schuft (es ist nicht unsere Schuld, wenn die Akademie heute Ausdrücke annimmt, die wir ohne so achtenswerte Autorität nie zu wiederholen wagten) welcher einen so schlechten, so infamen Witz sich erlaubt haben konnte. Das Interesse, mit dem Suard ihn zu verteidigen wagte, liefs Marmontel keinen Zweifel über den wirklichen Urheber dieses sinnreichen Scherzes. Jedermann schrieb ihn dem Abbé Arnaud zu. Marmontel sah wohl, dass er der Meinung von Jedermann sein musste; aber die von ihm gewählten Ausdrücke, um einen seiner Kollegen zu charakterisiren, schienen ihm stets die angemessensten und passendsten. Die Scene entwickelte sich so lebhaft wie man sich denken kann.

Seit diesem fatalen Augenblicke bemächtigte sich Uneinigkeit aller Gemüter; sie brachte Verwirrung in unsere Akademie, Kaffee's, literarischen Gesellschaften. Leute, die sich einst am meisten suchten, fliehen sich heute und selbst die Dinés, einst so glücklich jede Art von Geistern und Charakteren versöhnend, zeigen nur mehr Zwang und Misstrauen und die glänzendsten Bureaux d'esprit, früher die besuchtesten Zirkel, sind gegenwärtig halb öde. Man fragt nicht mehr: Ist er Jansenist, Molinist, Philosoph oder Frömmler? Man fragt: Ist er Gluckist oder Piccinnist? Und die Antwort darauf entscheidet alle übrigen Fragen.

Glucks Partei hat den beredten Enthusiasmus Arnaud's für sich, den scharfen Verstand Suards, die Impertinenz des Bailli du Rollet und vor allem einen Orchesterlärm, der notwendig in allen Streitigkeiten der Welt die Oberhand haben und noch gewisser über das

Tribunal siegen wird, dessen Richter, wie man weifs, seit lange beschuldigt sind, sehr schwerhörig zu sein.

Die Partei der Piccinnisten verfügt über wenig mehr als gute Gründe; eine bezaubernde Musik, die aber vielleicht nicht aufgeführt und gehört werden wird, den Beifall einiger uneigennütziger Künstler und den Eifer Marmontels, dessen Feuer unermüdlich, dessen Betragen aber oft mehr frei als geschickt ist.

Zu den Brochüren, die man schon früher zu Gunsten Glucks verfasste, muss man noch die petites lettres de l'Anonyme de Vaugirard hinzufügen, in der Gazette du soir veröffentlicht. Es herrscht darin eine Persiflage voll Feinheit und Geschmack. Man schreibt sie Suard zu und sagt, da sie das Bedeutendste seiner bisherigen Publikationen seien, habe er grofses Unrecht sie zu verleugnen.

Die einzige zu Gunsten Piccinni's erschienene Schrift ist von Marmontel: Essai sur les révolutions de la musique en France. Nur die durch ihre Irrtümer verblendeten Häupter der Partei Gluck's haben deren Weisheit und Mäfsigung nicht bewundert. Sie hat keinen andern Zweck als zu beweisen, dass die gelehrten Deklamationen dieser Herren, ihre tiefen und mitunter ziemlich dunklen Spekulationen uns nicht hindern sollen, dem Wettstreite der Talente die Bahn zu öffnen. Man kann die Billigkeit Marmontels aus folgender Stelle ersehen, die sozusagen das Résumé seiner ganzen Brochüre bildet.

„Mr. Gluck wurde von den Franzosen gut aufgenommen und er hat das wohl verdient. Er gab der musikalischen Deklamation mehr Raschheit, Stärke und Energie; und indem er den Ausdruck übertrieb, rettete er ihn wenigstens von einem Uebermafs, durch das entgegengesetzte; er wusste grofse harmonische Effekte zu erzielen, nötigte unsere Sänger im Takt zu singen, zog die Chöre mit in die Handlung und verband den Tanz mit der Scene. Sein Genre ist eine zusammengesetzte Ordnung, in der der deutsche Geschmack vorherrscht, aber die Art inbegriffen ist, die Charaktere der französischen Oper mit der italienischen Musik zu verbinden. Geben wir ihm Rivalen, würdig ihm gleich zu kommen in dem Genre, in welchem er sich auszeichnet und ihn in dem zu übertreffen, in welchem er nicht ausgezeichnet ist. Er halte sich wenn er kann durch die Kraft seines Orchesters und die Leidenschaftlichkeit seiner Deklamation. Mögen sich seine Concurrenten durch ebenso leidenschaftliche und rührende Musik als die seine, und ebenso ausdrucksvolle aber reinere und durchsichtigere Harmonie hervorthun und möge

die Nation, nachdem sie mit Muſse den Charakter zweier Musikgattungen und die durch sie hervorgerufenen Wirkungen abgewogen, dann selbst die wichtige Angelegenheit ihrer Vergnügungen beraten und anordnen".

So gerecht die Schrift Marmontels ist, dient sie nur dazu die gegnerische Partei zu neuen Wutausbrüchen zu reizen. Sie hat seitdem nicht aufgehört, diesen Schriftsteller in allen ihr zur Verfügung stehenden Blättern anzugreifen. Eine gegen ihn entfesselte Legion von Kobolden hat sich verschworen, ihn mit Nadelstichen zu töten. Die Müſsigen amüsiren sich darüber, die Boshaften freuen sich, aber die Vernünftigen beklagen insgemein den Skandal, dem sich die Philosophie aussetzt. Man wirft uns Intoleranz vor, sagen die Garasse, die Riballier, wenn es sich um heilige Wahrheiten handelt. Seht diese Herren wie sie sich verfolgen und um der frivolsten Meinungen willen gegenseitig zerreiſsen. Ist der Gegenstand ihrer Streitigkeiten weniger dunkel als der Gegenstand unserer Mysterien? Sind ihre Kommentare klarer als unsere? Man sage uns nach diesem noch einmal, es sei möglich verschiedener Meinung zu sein und sie mit Nachsicht zu ertragen! Dass der Mensch nicht von Natur böse ist etc. . . . Das lässt man die Feinde der Philosophie äuſsern und das ist's, was gute Seelen tief betrübt. (Grimm: Corresp. litt. IX. 368.)

Ein Beweis dafür mit welchen scharfen und verletzenden Waffen sich die Gegner in diesem zweiten französischen Musikkriege bekämpften, mögen folgende Epiramme geben.

Epigramm des Mr. de Rulhière*).

Ist es Gluck, ist es Piccinni,
Den Polihymnia krönen soll?
Dieser stets verachtete Marmontel,
Ohne etwas von Harmonie zu verstehen,
Glaubt, weil er mit Geist davon spricht,
Sich schon für einen Ausonius halten zu dürfen.
Arnaud hält zu Deutschland,
Indem er seinen Freund Gluck verteidigt,
Und behauptet, dass bei den olympischen Spielen
Man ihn auf hundert Lanzen getragen haben würde;
Wenn màn en bouc gestritten hätte,
Würden „Alceste", „Armide" und Orphée"
Jede einen Preis davongetragen haben.

*) Claude Carloman de Rulhière, französischer Historiker, geb. zu Bondy bei Paris 1735, gest. in Paris 30. Januar 1791.

So ist wegen Gluck und Piccinni
Der ganze Parnass uneinig.
Der Eine behauptet, was der Andre leugnet,
Und Clio dringt feindselig auf Urania ein.
Ich, der ich jede Manie verabscheue,
Unentschlossener als Babouc,
Und weder mit Piccinni noch Gluck verheiratet bin,
Sage: ich verstehe nichts davon; ergo Gluck!

Epigramme Marmontels.

1) Arnaud, le métaphoriseur,
In schwulstigen Worten ein grofser Redner,
Thut Allen kund, dass in Malerei,
Musik und Literatur
Er sich als Dogmatiker etablirt hat
Und als Revisor und Angreifer;
Dass er eigens, um die Welt zu regieren,
Von Carpentras gekommen ist;
Dass man dort seine tiefe Gelehrsamkeit
Zwar für Plunder hält,
Dass aber von seiner beredten Doktrin
Ritter Gluck grofse Dinge erwartet.
Der Talente geschworner Erzieher
Thut zwar nichts, weifs aber Alles.
Man kann sagen, im Punkt des Geschmackes
Kommt er wenigstens dem Chrisologus gleich.
Niemand, seit Ronsard,
Besass wie er die Kunst
Der Emphase und Hyperbole.
Er wird seinen Theriak verkaufen,
Unten an der Brücke, beim Quai de l'Ecole,
Unterm Zeichen des Charlatans.

2) Ich werde thun, ... ich habe die Absicht zu thun, ...
Ich hätte gethan, wenn ich gewollt hätte ...
Ich weifs nicht warum ich zögre, ...
Aber endlich bin ich dazu entschlossen ...
Ich beginne also und betrachten wir diese Sache;
Mut! Und nun, — da haben wir dich!
Dein Feuer erlischt, Furcht nimmt dich gefangen!
Gebäre! Ach, brächte der Berg zuletzt endlich
Wenigstens eine Maus hervor.

Heinrich Isaac.

Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Organ des germanischen Museums, bringt in Nr. 5 dieses Jahres folgenden Artikel von *A. von Reumont*, den wir mit gütiger Erlaubnis der Redaction zum Abdruck bringen:

Die Allgemeine deutsche Biographie hat kürzlich aus der Feder O. Kade's einen ausführlichen und dankenswerten Lebensabriss dieses deutschen Tonkünstlers der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebracht, welcher manche Jahre in Italien verlebte, wo auch nachmals so viele auswärtige Musiker Aufnahme fanden. In meinem zu Leipzig 1874 erschienenen Buche: Lorenzo de' Medici il Magnifico, ist Isaac's wiederholt gedacht und eine freie Uebersetzung der von ihm komponirten eigentümlichen Monodia in Laurentium Medicem („Quis dabit capiti meo aquam") Angelo Poliziano's gegeben worden. Aus diesem Buche oder aus dem von Roscoe oder irgendeinem andern über Lorenzo würde der Verfasser gedachten Artikels entnommen haben, dass dieser Medici kein „Duca" war und es sich nicht um Regierung und Hof und fürstliche Kinder handelte, wie hoch und gebietend immerhin die Stellung dieses Hauptes des florentinischen Freistaats gewesen sein mag. In dem längere Zeit vermissten, seit mehreren Jahren aber dem Florentiner Staatsarchive wieder einverleibten Briefverzeichnis Lorenzo's (Ricordi di lettere scripte per Lorenzo de' Medici), das mit dem Jahre 1477 beginnt und bis zu seinem Tode reicht, wird unser Künstler als „maestro Isac organista" aufgeführt, und man ersieht aus demselben, dass er im Oktober 1489 nach Rom ging, wohin der Medici ihm Empfehlungsbriefe an Papst Innocenz VIII., an seinen Schwiegersohn Franceschetto Cybo und an den florentinischen Gesandten Giovanni Lanfredini mitgab. Die Monodia „intonata per Arrigum Isaac" (man nannte ihn gewöhnlich Arrigo Tedesco, nicht „Arrhigus Tedesco", was nicht zusammenpasst), steht in der neuesten, der ersten vollständigen und kritischen Sammlung von Poliziano's Prose volgari inedite e Poesie latine e greche raccolte da Isidoro del Lungo, Florenz 1867, S. 274.

Das mediceische Haus war in Lorenzo's Tagen ein sehr musikalisches Haus, namentlich hat der Magnifico eine wahre Passion für das Orgelspiel gehabt. Er besafs nicht weniger als fünf Orgeln, eine gröfsere mit kunstreich gearbeitetem Holzkasten, welche zu 200 Goldgulden geschätzt wurde, die übrigen kleinern teils von Metall, teils mit Kasten von Pappe. Orgelbau und Orgelspiel waren

keinesweg weit verbreitete Künste und Fertigkeiten. Die Schwierigkeiten und der Zeitverlust, womit in den Tagen von Lorenzo's Grofsvater Cosimo die Florentiner Dombauverwaltung aus Anlass der Unzuverlässigkeit Matteo's von Prato zu kämpfen hatte, dem der Bau der neuen, durch Donatello und Luca della Robbia geschmückten Orgeln übertragen war, beweisen, dass es nicht leicht war, gute Meister zu finden. [C. Guasti: Di un maestro d'organi del secolo XV., nato in Prato e vissuto in Firenze, in dessen: Belle Arti. Opuscoli descrittivi e biografici, Florenz 1874, wo eine Menge urkundlicher Nachrichten.]

Lorenzo's Interesse an diesem Kunstzweige ergiebt sich auch aus der nicht geringen Zahl von Briefen in betreff von Organisten, die er entweder toscanischen Städten empfahl, oder von einem zum andern Orte sandte. Einer seiner Günstlinge war Antonio Squarcialupi (Antonio degli Organi), der trefflichste Orgelbauer seiner Zeit, der als Kantor von seines Vaters Pietro Tagen her zu den Familiaren gehörte. Wüsstet ihr, erwiederte er einmal solchen, die den Mann wegen unregelmäfsigen Lebens tadelten, was es heifst, in irgend einem Fache das Höchste leisten, ihr würdet milder und bescheidener über ihn urteilen. Squarcialupi komponirte manche Lieder seines Gönners, welcher, so heifst es, selbst die Inschrift seines Monuments im Dom, von Benedetto's da Majano Hand, verfasste. Polizian nennt ihn die Stimme dieses Doms — „diu templi vox fuit ille tui." Ueber die Pflege, welche man in dem mediceischen Hause der Musik angedeihen liefs, enthält das obenangeführte Leben Lorenzo's einige Nachrichten. In den Kompositionen der Karnevalsgesänge wechselten übrigens die Melodieen Heinrich Isaac's mit volkstümlichen Weisen.

Anzeigen.

Geschichte der Musik der Neuzeit in Studien und Kritiken aus dem Nachlasse von *A. W. Ambros.* (Der „Nachgelassenen Schriften" zweiter Band.) 1. Heft. Pressburg & Leipzig, 1882. Verlag von Gustav Heckenast's Nachfolger Rudolf Drodtleff. In 8°. Das Werk wird in 20—25 Heften zu je 4 Bogen (Preis 1 Mark) ausgegeben und besteht aus einer historischen Einleitung, welche auf 55 Seiten einen kurzen Ueberblick über die Musik des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit in pikanter feuilletonistischer Schreibweise in der bekannten Ambrosschen Manier giebt. Für den Kenner ist nichts daraus zu lernen, als dass Ambros auf einem Punkte angelangt war, über den er nicht hinwegkam, dass er sich Ansichten über historische Begebenheiten gebildet hatte, die er wie ein Gebet gläubig wiederholte, die aber mit der Wirklichkeit nicht immer in Ein-

klang zu bringen sind. So groſs Ambros' Verdienst ist, was er sich um einzelne Perioden der Musikgeschichte erworben hat und besonders wie er die bisher stiefmütterlich behandelte Musikgeschichte zu Ehren gebracht hat, die dadurch sogar einem gröſseren Leserkreise zugänglich geworden ist, so vorsichtig muss man seine Urteile aufnehmen und seine Daten prüfen. Dieser Einleitung schlieſsen sich Biographieen, besser gesagt Skizzen über ältere und neuere Meister an, die wohl schon in Zeitschriften einst veröffentlicht sind. Im 1. Heft finden sich über Heinrich Schütz und J. Jakob Froberger kurze Artikel, die aber kaum für ein biographisches Lexikon genügten, so aphoristisch sind sie gehalten.

Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. In chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von *A. W. Ambros* von *Wilhelm Langhans*. In 18 bis 20 Lieferungen à 1 Mk. Erste Lieferung. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) 1882. In 8°, 80 Seiten. Die Vorbemerkung erweckt unsere völlige Beistimmung. Herr L. sagt etwa: Den Vorschlag der Verlagshandlung, eine Fortsetzung der Ambros'schen Musikgeschichte zu schreiben, lehnte ich rundweg ab, da es mir unmöglich schien auch nur annähernd mich mit A. messen zu können. Weniger bedenklich klang mir dagegen ein zweiter Vorschlag meines Herrn Verlegers, eine, wenn auch chronologisch an Ambros sich anschlieſsende, dem Charakter und der Anlage nach jedoch selbständige Geschichte der Musik der letzten drei Jahrhunderte in einem verhältnismäſsig knappen Ramen zu verfassen. Wie Herr L. Geschichte schreibt, das kennen wir ja, und dass er mit der vorliegenden recht fix fertig geworden ist, sehen wir erst recht augenscheinlich. Wenn es nur nicht gar ein dritter Druck seiner Musikgeschichte ist, die zuerst in der deutschen Musiker-Zeitung, dann in einem Separatabdrucke bei Leuckart erschien und nun — wir wollen nicht voreilig sein, doch diese wunderbare Schnelligkeit in der drei Jahrhunderte durchgearbeitet sind, ferner der knappe Ramen sind sehr bedenklich. Die erste Lieferung enthält einen Teil der Einleitung (80 Seiten), die sich in dem knappen Ramen nicht etwa mit dem 17. Jahrhundert beschäftigt, sondern die ganze Musikgeschichte, die doch Ambros gründlich durchgearbeitet hat, abermals durchkaut. Auf der 80. Seite sind wir glücklich bei Orlandus de Lassus angelangt. Herr Sander thäte wahrhaftig besser seine musikgeschichtlichen Gelüste in anderer Weise zu befriedigen, als einen so unglücklichen Griff zu thun. Statt sich mit Männern zu besprechen, die an der Spitze der Wissenschaft stehen und ihren Rat einzuholen, wird ein so grofsartig angelegtes Unternehmen in so kläglicher Weise beendigt, und fast scheint es, als wenn es auf das Mindestgebot vergeben worden wäre.

Namen- und Sachregister zur Geschichte der Musik von *A. W. Ambros* zusammengestellt von *Wilhelm Bäumker*. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander) 1882. In 8°, 44 Seiten. Preis 1 Mk. Soweit es möglich ist eine solche wahre Bienenarbeit in kurzer Zeit zu beurteilen, so müssen wir derselben das gröfste Lob spenden und A.'s Geschichte erhält durch dieses Register erst ihren praktischen Wert. Vortrefflich ist die Einrichtung durch fett gedruckte Zahlen die Stellen hervorzuheben, die ganz besonders über den betreffenden Autor handeln. Auch die Berücksichtigung der ersten und zweiten Ausgabe ist sehr wertvoll und wir können dem Verfasser nicht genug dankbar sein, dass er sich der mühevollen Arbeit in so sorgsamer und überlegter Weise unterzogen hat.

Mitteilungen.

* Cav. Prof. *Federico Parisini.* Elogio funebre del Cav. Prof. Gaetano Gaspari letto il 31. Marzo 1882 nella grand' aula del Liceo musicale di Bologna. Bologna regia tipografica 1882. In 8°, 22 Seiten. Ein mit Liebe und Verehrung für den Entschlafenen abgefasster Necrolog, dem die Artikel in den Monatsheften mehrfach als Quelle dienen.

* Gli strumenti musicali degli ostiacchi di Alesandro Kraus (figlio), Estratto dall' Archivio per l'Antropologia e la Etnologia di Firenze, Vol. XI, fasc. 3° (1881). In 8°, 8 Seiten mit 1 Tafel Abbildungen und Musiknoten. Eine gelehrte Abhandlung über Musik-Instrumente der Ostiaken, einem Volke, welches im russischen Asien, besonders in Sibirien lebt. Die Abbildungen bringen 5 Schlag-, Reifs- und Streich-Instrumente nebst 2 Melodieen.

* Von den Notenbeilagen zum dritten Bande von Ambros Musikgeschichte, herausgegeben von Otto Kade, liegen die 13.—15. Liefg. vor, welche von Leonh. Schröter, Thomas Walliser, Adrian Willaert, H. L. Hafsler, Jac. Gallus, Escobedo und Cristof. Morales, mehrstimmige Gesänge enthalten. Die 15. und Schlusslieferung bringt den Titel, ein 53 Seiten langes Vorwort und das Register. Wir kommen später auf das Werk eingehender zu sprechen und empfehlen es vorläufig zur Anschaffung.

* Die Königl. Bibliothek in Berlin hat das Autograph vom Mendelsfohn'schen Paulus, einst im Besitze des Herrn von Schleinitz in Leipzig, erworben.

* Herr *A. Quantz* teilt uns zu seinen Mitteilungen in Heft 6, S. 108 noch mit, dass K. Gödecke hinter Johannes Sust in Klammer setzt (der 1480 das Gedicht: Die Kinder von Limburg aus dem Niederländischen übersetzt hat). Ferner, zur Mitteilung über die *Rotte*, S. 109 fügt er aus den Lohnregistern der Stadt Hannover (Zeitschrift d. hist. Vereins f. Niedersachsen 1868 p. 190) noch folgende Notiz bei: „1487. Item 2 β eynem spelman, de upp deme huse (Rathaus) spelde mit der roden." Sollte dies Wort „*roden*" nicht die plattdeutsche Form für *Rotte* sein?

* Wie uns mitgeteilt wird ist nun auch das Mendel-Reifsmann'sche Supplement zum Musikalischen Conservations-Lexicon vollendet und soll darin manch wertvoller Nachtrag sich befinden. Unter anderen die Daten, die der verstorbene Th. Böttcher aus seiner Portrait-Sammlung gezogen hat.

* Die Zeitungen bringen die Nachricht, dass in Zukunft die *Academia Santa Cecilia* in Rom alle bis jetzt in den Bibliotheken Roms zerstreuten Musikwerke, welche dem Staate gehören, vereinen und eine besondere Abteilung für sie gegründet werden wird.

* Die Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg hat die Bearbeitung des II. Bandes vom *Meister*'schen Werke: „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts" dem Herrn *Wilhelm Bäumker*, Kaplan in Niederkrüchten (Reg.-Bez. Aachen) übertragen. Derselbe bittet alle diejenigen, welche im Besitze alter Gesangbücher, einzelner alter Lieder u. s. w. sich befinden, um gefällige Notifikation per Postkarte.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied". 2. Bd. S. 207—214.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MÖNATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Auszüge aus Grimm's Correspondence littéraire, die Musikgeschichte Frankreichs betreffend.

(H. M. Schletterer.)

(Schluss.)

II. Piccinni's Oper Didon.

Paris, Dezember 1783. Am 1. Dezember 1783 gab man in Paris die erste Vorstellung der „Didon" von Marmontel und Piccinni. Der Erfolg dieser lyrischen Tragödie auf der Bühne der Hauptstadt hat auf das Glänzendste den bestätigt, den sie am 16. Oktober in Fontainebleau gefunden, wo sich Ludwig XVI. diese Oper zweimal wiederholen liefs.

Wer kennt nicht die bewundernswerte Episode, welche das Sujet dieses Werkes bildet? In Virgils Aneide ist kein Gesang mehr, den man mit gröfserem Entzücken liest und weniger müde wird immer wieder zu lesen, als den von der unglücklichen Königin der Karthager handelnden. Unter allen Werken des Altertums findet sich kein zweites, selbst die von Sophokles und Euripides nicht ausgenommen, in welchem die Liebe mit so rührender und tiefer Empfindung geschildert wird. Es ist zugleich ein einziges Beispiel und ein vorzügliches Vorbild, das uns die Alten hinterlassen haben und es ist nicht zu verwundern, dass man es so oft nachzuahmen versuchte. Ariost, Tasso, Voltaire wählten diesen Gegenstand mit mehr oder minderem Glück als Vorwurf für epische Poesieen. Dieses so wahre Gemälde

der zärtlichsten und unglücklichsten Liebe ist aber auch wiederholt erfolgreich auf die Bühne gebracht worden und zwar in Italien von Metastasio, in Frankreich von Le Franc de Pompignan. Beide strebten die Schönheiten des Originals zu erreichen, und jene wirkungsvollen Entwickelungen hinzuzufügen, für welche der Verlauf eines Dramas sich besonders eignet. Marmontel hat zu viel Geschmack, als dass er die sich ihm bietende Verwendung zahlreicher Schönheiten hätte vernachlässigen können; er fühlte mit Recht, dass Alles, was sein Werk zu idealisiren vermochte, ihm angegeben werden müsse. Obwohl sich in seiner Oper Schönheiten finden, die ihm eigen sind und er sich hauptsächlich bestrebte Virgil zu folgen, verschmähte er zuweilen doch nicht, diejenigen sich zum Muster zu nehmen, welche diesen Stoff schon vor ihm zu behandeln versucht hatten.

Das Werk ist zu bekannt, als dass es nötig wäre eine Analyse davon zu geben. Wir beschränken uns auf einige Betrachtungen.

Alles was Dido im 1. Akt sagt und singt, athmet die lebhafteste und zärtlichste Leidenschaft. Man könnte für die Arie: Vaines frayeurs, sombres présages, kein wahreres Motiv wählen, keine gefühlvolleren Accente finden, diese nicht durch süfsere und angenehmere Modulationen erhöhen und variiren; die Begleitung lässt die Seufzer und Befürchtungen fühlen, die im Herzen einer Liebenden von Hoffnung und Liebe besiegt werden. Die Arie: Ni l'Amante ni la Reine, hat einen dem Text bewundernswert entsprechenden Ausdruck des Stolzes und einen diesen noch erhöhenden Gang der Harmonie im Accompagnement. Der Schluss des Aktes wurde jedoch nicht sehr applaudirt: das Duett zwischen Jarbas und Aeneas, obwohl im Allgemeinen vorzüglich behandelt, funkelt vielleicht ein wenig zu sehr und es fehlt ihm besonders jener imposante, entschiedene Charakter, welchen der eine dieser beiden Helden erfordert. Die den Akt beendende Arie des Jarbas hat diesen Fehler vielleicht in noch höherem Grade, und das war es ohne Zweifel, was die Wirkung dieser letzten Scene schädigte.

Im 2. Akt ist zu bemerken, was Dido zu Jarbas sagt: Non, quand il aurait à m'offrir — Le trône et le sceptre du monde, etc. Man muss dieses Recitativ gehört haben, um den Reiz und die Wahrheit desselben zu ahnen und zu erkennen; die Schönheit der Verse kann nur eine schwache Vorstellung davon geben. Wir könnten die Schlussworte der Arien hierher setzen; aber wie einen geeigneten Ausdruck finden, um die in der Musik dieser göttlichen Komposition herrschende Anmut und ihren himmlischen Zauber

wiederzugeben? Nie schrieb Piccinni ein vollkommeneres Gesangstück und nie wurde in der Oper mit gröfserem Enthusiasmus applaudirt, als bei der Stelle, wo Dido liebestrunken zu Aeneas sagt: Ah! que je fus bien inspirée, etc.

Gibt es etwas Rührenderes, als den Abschied des Aeneas von Dido am Ende des 2. Aktes? Dido sinkt vernichtet in die Arme ihrer Schwester; Thränen und Schluchzen gestatten ihr nur die Worte: Regarde-moi, vois ton ouvrage. Elisa wirft Aeneas seine Barbarei vor. Vergebens beschwört er Dido, die Augen zu öffnen; sie schliefst sie nur fester, ihre Stimme erlischt und spricht kaum: Laisse-moi mourir dans ses bras. Dieses Trio ist ein Meisterwerk an Empfindung und von so schmerzlicher Wahrheit, dass es die Thränen aller Zuschauer fliefsen macht.

Im Allgemeinen könnte die Handlung dieser Oper nicht einfacher, klarer und für die Musik günstiger sein. Marmontel hatte einige Jahre vorher mitten unter den Skandalen des Streites der Gluckisten und Piccinnisten geschrieben: das Wunderbare, die Zauberei und das Fabelhafte passten einzig für das lyrische Theater; die Einführung der Tragödie in die Oper sei eine literarische Ketzerei, welche die beiden Genres verwechsle, ohne einem davon nützlich zu sein. Bewunderung für die zahllosen Schönheiten in den Opern Quinault's, Vorliebe für die Theater, die zuerst zu seinem Ruhme beigetragen, eine vielleicht wenig durchdachte Theorie, weil in Zeiten des Streites und Krieges der schärfste Verstand zu Irrtümern verleitet wird, die aus dem Widerspruch, den er erfährt, selbst entstehen, all das hätte die damalige Meinung Marmontels über die tragische Oper bestätigen können; aber ein klarer Verstand hält sich nie an in polemischen Schriften gegebene Versicherungen, wenn die vom Geschmack erleuchtete Ueberlegung ihn ahnen lässt, dass er sich täuschen konnte. Wir verdanken die vorzügliche Oper „Didon" einer gesunderen Theorie und dieses Werk nützt der eben in Frankreich erstandenen Kunst, indem es Piccinnis seltene Talente mehr als Alles, was bis dahin geschrieben wurde, um dieselbe zu verteidigen, ins hellste Licht setzt. Es fehlte diesem geschickten Komponisten bisher ein Gedicht, dessen dramatischer Inhalt das Interesse dauernd fesselt und in dem die klar und natürlich entwickelte Handlung von Akt zu Akt durch lebhafte und stark kontrastirende Leidenschaften gesteigert erscheint. Dies Alles fand er vereint in der Oper „Didon" vor und vorzüglich in den Hauptrollen derselben, deren belebtes gesprochenes Recitativ sich für die gröfste

Mannigfaltigkeit der Accente und Modulationen eignet, mit einer glücklichen Abwechslung von fast stets mithandelnden Chören und vorzüglich angelegten Arien, deren immer sehr hervorgehobene Motive, anstatt die Handlung zu verzögern, diese fördern und noch mehr beleben. Ein so grofses Verdienst verdeckt ohne Zweifel alle Fehler, die man diesem Gedicht vorwerfen kann; aber die Kritik will ihre Rechte nicht aufgeben. Man bemerkte, dass die Situation der Dido, so mannigfaltig auch die Nüancen derselben sind, zu andauerd die gleiche ist. In der That, sie ist von der 1. Scene an unglücklich durch die Ahnungen, die ihr der Geist ihres Gatten einflöfst. Marmontel hätte sie im 1. Akt glücklich, von Liebe und Vergnügen trunken darstellen können. Dido mit ihrem Geliebten aus der verhängnisvollen, entzückenden Grotte tretend, seines Herzens sicher und ihn dennoch schwören lassend, ihr stets treu zu bleiben, hätte dem Musiker ein mit der Situation der Königin im 2. und 3. Akt sehr kontrastirendes Bild geboten.*) Man fand Jarbas in dieser Oper minder schön, minder grofs, als in der Tragödie von M. de Pompignan. Die Erscheinung von Anchises Geist machte keinen Effekt und konnte keinen machen. Aeneas, keinen Augenblick schwankend, wäre auch ohne seine Dazwischenkunft abgereist. Sie hätte solchen haben können, wenn der Autor uns Aeneas den Thränen seiner Geliebten nachgebend gezeigt hätte, entschlossen, sie nicht zu verlassen und den Göttern trotzend, die ihm so grausame Gesetze vorgeschrieben; der Geist des Anchises, nun unter Donner und Blitz erscheinend und ihn gegen seinen Willen fortziehend, wäre ein notwendigeres und gerade dadurch dramatischeres, übernatürliches Hilfsmittel gewesen; es hätte dem Dichter und dem Musiker den

*) Wenn eine Situation auf der Bühne einer so grofsen Verschiedenheit der Nüancen und einer so interessanten Steigerung fähig ist, wie die der Dido, fesselt sie, wie mir scheint, deshalb um so mehr, weil sie im Grund immer dieselbe ist: die Persönlichkeit erscheint um so wahrer, die Illusion ist andauernder. Aeneas erscheint uns zu kalt und ist es auch zweifellos; aber schuldet man dem Poeten nicht grofsen Dank für die Geschicklichkeit, mit der er wenigstens Alles zu vermeiden wusste, was denselben in unsern Augen erniedrigen konnte? Der Sohn des Anchises ist nicht so verliebt, wie wir es wünschen, wie wir wohl selbst es an seiner Stelle gewesen wären; aber welche Feigheit kann man ihm vorwerfen? Seine Geliebte wird getäuscht; musste sie es nicht werden? Ihr eigenes Herz ist es, niemals er, das die Täuschung verursacht. So hinterlistig, so undankbar, so abergläubisch Aeneas noch ist, ist er dennoch ein Held. Weniger leichtgläubig, hätte Dido so geliebt? Mehr geliebt, hätte sie uns so viel Thränen vergiefsen machen? Eine Frau sagte, man darf es glauben: „Nur die leicht zu Täuschenden sind liebenswürdig, nur die Schelmen werden geliebt."

sehr schätzbaren Vorteil verschafft, Aeneas wenigstens auf einen Moment interessant darzustellen. Dieser Held, von seinem Vater in dem Augenblick weggeführt, in dem er die Thränen der Dido trocknen will, in dem diese unglückliche Königin Hymens Fackel wieder zu entzünden eilt, wäre minder kalt erschienen, hätte uns vielleicht einige Zähren entlockt. Uebrigens können all diese Kritiken, wären sie auch noch begründeter, die Vollkommenheit von Dido's Charakter und das Interesse, das derselbe einflöfst, nicht beeinträchtigen. Ist es für Marmontel nicht Ruhm genug, die Vorzüglichkeit seines Vorbilds beinahe erreicht zu haben? Der fromme Aeneas Virgils hat gewiss nicht mehr Wert, als der seine.

Es wäre vergeblich, alle Schönheiten der Musik dieser Oper analysiren zu wollen. Der Erfolg derselben war vollständig und war der glänzendste Triumph, den Piccinni noch auf einer Bühne Frankreichs gefeiert hat. Nie wurde etwas mit mehr Entzücken applaudirt. Die Eiferer für Gluck, diese so ungerechten und entmutigenden Feinde des Talents seines Rivalen, sind die gröfsten Anhänger der Didon und behaupten, Piccinni sei Gluckist geworden. Sie beachten nicht, dass die bemerkenswerte Veränderung in der musikalischen Technik dieses grofsen Komponisten hauptsächlich durch das Interesse am Sujet, den dramatischen Verlauf des Gedichts und der Form hervorgerufen wurde, von der „Iphigénie en Aulide" ein so vorzügliches Muster gab. Wir verhehlen jedoch nicht, dass Piccinni die Recitative dieser Oper mehr ausgearbeitet hat, dass er mehr Intention, Mannigfaltigkeit und Ausdruck, mehr Leidenschaft und Empfindung hineinlegte. Seine Arien, stets ebenso melodisch, ebenso abgerundet wie die in „Roland" und „Atys" etc. haben noch wahreren und energischeren Ausdruck, dessen ihn seine Verleumder nicht für fähig hielten. Seine sorgfältig behandelten Chöre machen den gröfsten Effekt. Wir haben mit dem Mut der Unparteilichkeit die Fehler hervorgehoben, die man der Rolle des Jarbas vorwerfen kann; wir müssen noch gestehen, dass die Ouvertüre dieser Oper allgemein getadelt wurde; sie ist schwach. Besonders das Adagio, in dem eine Oboe und eine Flöte ein so schäfermäfsiges Thema zusammen ausführen, ist weit entfernt von der einer Tragödie dieses Genres eigenen Charakter. Man bezweifelt nicht, dass Piccinni sich entschliefsen werde, eine neue Ouvertüre zu komponiren.

Im 1. Akt dieser Oper ist ein einziges Divertissement, die Melodieen desselben sind angenehm. — Mde. Saint-Huberty, welche die Rolle der Dido sang, übertraf noch, was ihre frühern Erfolge

von ihr erwarten liefsen. Es ist unmöglich, in höherm Grade die tiefste Empfindung, einen sorgfältiger ausgeführten Gesang, eine gröfsere und durchdachtere Aufmerksamkeit auf die Scene, ein edleres und wahreres Sichgehenlassen, kurz Alles zu vereinen, was die Darstellung fesselnder und dieser prächtigen Rolle würdiger machen konnte. Sie erhielt dieser Tage vom Publikum in der Comédie — Italien eine in ihrer Art einzig dastehende Huldigung; man applaudirte ihr beim Weggehen aus der Loge, wie der Königin, wenn sie das Theater mit ihrer Gegenwart beehrte.*) (Grimm: Corr. lit. XI. 490.)

Eine die herzogliche Kapelle betreffende Verordnung vom Jahre 1562.

(Mitgeteilt von *Ed. Krause.*)

(Die Verfügung ist an den Rector und Senat der Königsberger Universität gerichtet.)

Vonn gotes gnaden Albrecht der elter Marggraf zu Brandenburgk jm Preufsen Hertzogk etc.

Vnsern grus vnnd gnedigen willen tzuuorn. Wirdige, Achtbare, hoch vnnd wolgelarte liebe getreuen. Nochdem wir, dem auch Achtbarn vnnd wolgelarten vnserm Capellenmeister, Cantorj vnnd lieben getreuen Magistro *Vrbano Störmern***) vnsere Capellen vnnd Cantorej dermafsen tzubestellen beuohlen, damit dadurch Gott der

*) Wie Cherubini's „Medea", so hat auch Piccinni's „Didon" nur eine Hauptpartie. Selbst Jason und Aeneas erscheinen in diesen Opern wie Nebenpersonen. Die Rollen der Medea und Dido verlangen ebenso grofse Gesangskünstlerinnen wie Schauspielerinnen, machen die höchsten Anforderungen sowohl an das Organ, wie an die Darstellung. Man begreift, dass beide Werke vom Repertoir verschwinden mussten, wenn man bedenkt, dass wir entsprechende künstlerische Kräfte für derartige Partien kaum mehr besitzen. Piccinni hatte in diesem Falle das seltene Glück, in Madame Antonie Césile Clavel, gen. Saint-Huberty, eine von keiner ihrer Nachfolgerinnen wieder erreichte Dido zu finden. Diese in Toul 1756 geborene Dame, eine Schülerin Lemoynés in Warschau, war lange an der grofsen Oper in Paris als Corryphée nur mit unbedeutenden Nebenrollen beschäftigt. Gluck erkannte ihr Talent und betraute sie mit wichtigeren Aufgaben. Sie wurde allmälig der Liebling des Pariser Publikums und der Gegenstand ausschweifendster Bewunderung und Huldigungen. Nach ihrem Abgange von der Bühne (um 1790) folgte sie dem Grafen Entraigues nach Lausanne, heiratete ihn und begleitete ihn auf einer politischen Sendung nach England. Hier ward sie, im Begriffe einen Wagen zu besteigen, samt ihrem Gatten von einem ihrer Diener am 22. Juli 1812, auf Anstiften polit. Gegner des Grafen, ermordet.

**) Mit Urban Störmer (auch Stürmer und Sturmius genannt) ist noch nicht, wie G. Döring in seiner „Geschichte der Musik in Preufsen" (Elbing, 1852 S. 194)

almechtige zuförderst, mitt Christlichen gesengen gepreiset, vnd dannen auch jetziger tzeit, der Chor vnnd die Musica vmb desto herlicher vnnd stattlicher getzieret werden muge, So befinden wir doch, dass ermeltem Vnserm Capellenmeister zu solchem Vorhaben, noch ann etzlichen stimmen mangeln vnnd fhelen thut, Weil wier aber danebenst berichtet, das etzliche Unsere Stipendiaten jm Collegio, die jnn der Musica nicht so gar vngeubet, Sondern tzu obangetzogenem, woll hülflich vnnd dienstlich vorhanden sein sollen, Als ist vnser gnediger beuehlich ann euch, jhr wollet diefse verordnung vnnd verfugung thun, damit benumpten Vnserm Capellenmeister gehulfen, von vnsern Stipendiaten ausm Collegio, so ofte ehr die begeren vnnd fördern wirt, etzliche vf sein anregen zugeordnet vnnd werden mögen, Daran geschicht vnsere g$^{e}_{n}$ vnnd entliche meinung. Datum königfberg am 17. Martij Anno ꝛc. 62.

[Königl. u. Univ.-Bibliothek in Königsberg, Manuscript Nr. 1716. I. Bd. Blatt 93. b.]

Abgedruckt aus der Altpreufsischen Monatschrift, Band XIX, Heft 3 und 4, p. 353.

Das Harmonium.

Der Erfinder der *Physharmonika*, des heutigen *Harmoniums*, welches Schiedmaier und Söhne in Stuttgart im Jahre 1853 so tauften, als sie es aus Frankreich unter dem Namen *Orgue expressif* in Deutschland einführten, ist Anton Haeckl. Die Musiklexika sagen zwar: „die *Physharmonika* ist angeblich oder wenigstens mehr in Umlauf gesetzt durch Anton Haeckel im Jahre 1826", doch muss ihm mindestens das Vorrecht wichtiger Verbesserungen zugesprochen werden, welche dem Instrumente die Lebensfähigkeit sicherten.

angiebt, die Lücke zwischen den Kapellmeistern Hans Kugelmann und Theodor Riccius ausgefüllt; denn Kugelmann starb, wie Joh. Vogt in seiner Abhandlung „Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Albrechts von Preufsen" (enthalten in: Germania. Die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der deutschen Nation. II. Bd. Leipzig 1852. S. 217) aus dem Ratsbuche nachweist, bereits im Jahre 1542, während Urban Störmer erst 1552 nach Königsberg berufen wurde. — Ob vielleicht Adrian Petit, auch Coelico oder Coclicus genannt, die Stelle eines herzoglichen Kapellmeisters bekleidet hat, geht aus seinen beiden 1546 und 1552 an Herzog Albrecht gerichteten Schreiben (mitgeteilt von M. Fürstenau in: Monatshefte für Musik-Geschichte VII. Jahrg. (1875) Seite 166—171) nicht hervor. — Ueber Urban Störmer vergl. Arnoldt, Historie der Königsbg. Universit. I. Teil, Seite 38. II. Teil, Seite 400, 406, Fortg. Zusätze Seite 67.

Einige Artikel der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1821 u. f. geben hierüber treffliche und sichere Nachrichten.

Im Band 23 (1821) Spalte 458 heifst es: „Wien. Ein hiesiger Klavierinstrumentenmacher, Namens Häckel, hat für seine neue Erfindung, die *Physharmonica*, ein Privilegium erhalten. Dieses Pianoforte ohne Saiten und Pfeiffen, kömmt im Tone dem englischen und Bassethorne, in den tieferen Tönen dem Orgelpedale sehr nahe, verstimmt sich in einem langen Zeitraume kaum bemerkbar, und ist vorzüglich zum *crescendo* und *decrescendo* zu benützen. Die Form und Tastatur ist jene eines Querpianoforte. Die Windlade wird mit dem Fufse getreten. Neugierige Grübler raten auf ein innen verborgenes Rohrwerk."

Dasselbe berichtet auch Chladni, ebendort Sp. 395 und sagt: „Nach der Wiener Zeitung 1821 Nr. 97 vom 27. April, hat Anton Häckl (ist wohl richtiger als Häckel) ein Patent auf fünf Jahre erhalten, auf ein Instrument, wo durch den Wind aus messingenen und stählernen Federn, die in messingenen Körpern befestiget sind, verschiedenartige Töne hervorgebracht werden und sich nicht leicht verstimmen können." Diesem fügt er noch bei, „dass nach der Beschreibung es dem *Aeolodikon*, welches er in Frankfurt gesehen und gehört hat, nicht wesentlich verschieden sein kann."

Allerdings bestand das *Aeolodikon* auch aus Messingzungen, welche durch die Erzeugung eines Luftstromes in Vibration gesetzt wurden und erhalten wir die früheste Nachricht vom 8. März 1820 aus München darüber. Dort wird (ib. Bd. 22, 267) berichtet, dass ein Herr Reich, Mechaniker aus Fürth bei Nürnberg, das *Aeolodikon* erfunden hat und mit demselben nun herumreist um es bekannt zu machen. Es hat im Aeufsern die Form eines Klaviers von 6 Oktaven. Der Wind wird mittelst Druckes des Knies erzeugt und hat der Ton am meisten Aehnlichkeit mit zarten Klarinetten und Fagotten. Es lassen sich jedoch nur Kompositionen von langsamen Tempi darauf ausführen; auch ist die Mangelhaftigkeit im Ansprechen der Töne und in der Tonfülle der Tiefe und Höhe noch zu tadeln.

In demselben Bande, Spalte 505, befindet sich aber von einem gewissen Gleichmann, wahrscheinlich *Johann Andreas*, ein Artikel „über die Erfindung der *Aeoline* oder des *Aeolodikon*", in dem er behauptet und als Augenzeuge beweist, dass der Erfinder des *Aeolodikon* der Königl. Bayersche Rentamtmann Eschenbach zu Königshoven im Grabfelde sei, der nach vielen Versuchen endlich mit Hilfe des Instrumentenmachers Schlimmbach ein Klavierinstrument er-

fand, welches durch „eingespannte grofse und kleine stählerne Zungen, mittelst Blasebälge zur Ansprache gebracht, einen stets gleichen Ton geben und sich in die gebräuchlichen Tonverhältnisse stimmen lassen.“ Eschenbach nannte das Instrument *Aeoline* und teilte uneigennützig seine Erfindung Herrn Voit in Schweinfurt mit, der mehrere solcher Instrumente anfertigte und sie *Aeolodikon* nannte. Mit einem derselben reiste er schon vor mehreren Jahren nach Frankfurt (a/M.) um es dort öffentlich zu zeigen. — Von diesem Instrumente mag wohl oben Chladni sprechen. — Im Jahre 1826 werden *Aeolinen* und *Aeolodikons* noch durch C. Schmidt in Pressburg, Ickler in Bremen und Toppe in Verden gebaut und verbessert; darauf verschwindet es und ist nur noch von der *Physharmonika* die Rede. In den Jahren 1822 bis 24 finden sich öfters Recensionen über das eine oder andere Instrument bei öffentlichen Vorträgen, und erringt hierbei fast durchweg die *Physharmonika* über das *Aeolodikon* den Vorzug, so dass die Vernachläfsigung des letzteren eine ganz natürliche Folge war. *Eitner.*

Ammerbachs Orgel- und Klavierbuch

von 1575 war letzthin in den Besitz der Buchhandlung von Herrn Alb. Cohn in Berlin gekommen und hatte ich Gelegenheit eine Beschreibung desselben anzufertigen, die ich hier, da das Werk äufserst selten ist, veröffentliche.

(Gothisch:) Ein New | KVnstlich Tabu- | laturbuch, darin sehr gute Mo- | teten vnd liebliche Deutsche Tenores jetziger zeit | vornehmer Componisten auff die Orgel vnnd Instrument | abgefetzt, beydes den Organisten vnnd der | Jugendt dienstlich. | Mit gantzem fleis zusammen gebracht, | auffs beste colorirt, vberschlagen, corrigirt | vnd in Druck verfertiget, Durch | *Eliam Nicolaum Ammorbach*, | Bürger vnd Organist in Leip- | zig zu Sanct Thomas. | Mit Römischer Keyserlicher Mayestat | Freyheit auff sechs Jahr. || Gedruckt zu Leipzig durch Johan. | Beyer, in verlegung Dietrich Ger- | lachs zu Nürmberg. | Im Jar, 1575. |

In hoch fol. Titel rot und schwarzer Druck mit Abbildungen umgeben. Unten ein Orchester. Sig. A 1—6 bis P 1—6. Am Ende nochmals obige Druckerfirma. Bll. mit römischen Zahlen numerirt von I—LXXXV. Dedic. an Herrn Augusto, Hertzogen zu Sachsen, Churfürst etc. gez. 22. April 1575 mit Amerbachius.

Darauf folgt eine kurze Lehre der Noten, ihrer Werte und der Pausen, hierauf ein Gedicht und dann die Musik. Am Ende das Register:

1. Orlandi (Lassus) In principium erat 6 voc. in Orgeltabulatur. Diesem schliefsen sich 7 Motetten von Meiland, Crequillon, Jachet zu 6 Stimmen an. Darauf 15 andere zu 5 Stimmen von Lassus, Clemens n. p., Gastritz und Dressler. 15 deutsche geistliche Lieder zu 5 Stimmen von Lassus, Scandellus, Ivo de Vento und 2 lateinische Motetten zu 4 Stimmen. Den Schluss, Nr. 40, bildet das Lied: Es flog ein kleines Waldvögelein, von Ivo de Vento.

Nachträge

zur Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts

von **Rob. Eitner** (Berlin 1877).

1514 p. 11. Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt neuerdings eine Ausgabe, die sich mehrfach von der dort beschriebenen unterscheidet. Siehe zum Vergleiche auch *A. Schmid's* Petrucci p. 101—102.

Das Berliner Exemplar trägt nur auf dem Superius den Titel in gothischen Lettern

Motetti de la corona

Darunter eine Krone.

Rückseite die Tabula über 26 Gesänge. Bl. 2 beginnen die Musiknoten. Inhalt wie bei Schmid und Eitner, nur bei Mouton, Bl. 5 v., ist noch ein Pars secund. zu verzeichnen, der den Text hat: Dominus memor fuit nostri.

Die Stb. Altus und Bassus (Tenor fehlt dem Berl. Ex.) tragen als Titel nur die Buchstaben **A** und **B.**

Am Ende die Druckerfirma wie Schmid und Eitner.

Die Signatur der Blätter stimmt zwar mit dem Wiener Exemplar überein, doch ist sie nicht mit römischen, sondern mit arabischen Zahlen notirt.

Aufserdem ist noch zu erwähnen, dass es Bl. 9 nicht Longheual, sondern Longheval heifst. Dann: Schmid p. 102, 1. Zeile, letztes Wort heifst es statt Soreque, Soraeqz. Ferner, ebendort 3. Zeile letztes Wort: *iuicto* (*i* mit Circumflex) statt *Inuicto.*

Dann heifst der Text Bl. 10 (2):

Gaude francorum regia corona, von Ant. de Feuin.

Wir haben also hier jedenfalls eine neue Ausgabe mit gleicher Jahreszahl vor uns.

Die Antiquariats-Buchhandlung von Alb. Cohn in Berlin besafs im Jahre 1878 eine spätere Ausgabe von 1539 f. und zwar eine vom Jahre 1549, mit dem Titel:

(Versal:) Svperivs | Excelentiss. Avtorvm | diverse modvlationes qve svb | (Petit:) Titulo Fructur Vagantur per orbem, ab Antonio Gardane | Nuper recognite. | (Versal:) Liber Primvs | Cvm Qvatvor (Fruchtstück) Vocibvs || (Petit:) Venetijs Apud | Antonium Gardano. | 1549 |

4 Stb.: Sup. A. T. B. in kl. quer 4^0, o. Dedic. Am Ende der Index:

p. 3. *Jachet:* In illo tempore. 2 p. Dicebant ergo.
p. 5. *N. Gombert:* Qui seminant. 2. p. Qui parce.
p. 7. *Leretier:* Alma redemptoris. 2. p. Tu que genuisti.
p. 9. *Mestre Jhan:* Thomas unus. 2. p. Et post dies.
p. 11. *Jaques du Pont:* Cenantibus illis. p. 2. Dixerunt viri.
p. 13. *Alart:* Dum transisset. 2. p. Et valde mane.
p. 15. *Mestre Jhan:* Cerne meos ergo gemitur.
p. 16. *Lupi*: Benedictus dnus. 2. p. Honor virtus.
p. 18. *Verdelot:* In te domine speravi. 2. p. Quoniam fortitudo.
p. 20. *Lasson:* Congratulamini. 2. p. Recedentibus discipulis.
p. 22. *Archadelt:* Domine exaltetur. 2. p. Possederunt nos domine.
p. 24. *Jahan du Billon:* Nativitas tua dei genitrix.
p. 25. *Ant. Gardane:* Maria virgo virginum.
p. 26. *Gose:* Non turbetur cor vestrum. 2. p. Ego rogabo.
p. 28. *Verdelot:* Sancta Maria succurre miseris.
p. 29. *Leretier:* Beata es virgo Maria.
p. 30. *Guarnier:* Lectio actuum apostulorum. 2. p. Surrexerunt autem.
p. 32. *Loyset Pieton:* Que est ista que progreditus.
p. 33. *Do. Finot:* Virga jesse floruit virgo.
p. 34. *Certon:* Sub tuum presidium. 2. p. Seda periculis cunctis.
p. 35. *Claudin:* Congratulamini.
p. 36. *Leretier:* Ave virgo gloriosa.
p. 37. „ Ascendens christus in altum. 2. p. Ascendo ad patrem.
p. 39. *Jachet:* Spem in alium.

Ein ganz unbekanntes Sammelwerk von Bonagiunta vom Jahre **1565** besafs dieselbe Antiquariatshandlung im Jahre 1880. Es trägt den Titel:

(Versal:) Canto | Il Primo Libro | De Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Con Due Alla Venetiana | Di Givlio Bonagivnta | Da San Genesi, | (Petit:) Et d'altri Auttori di nouo posto in luce. | (Versal:) Con Gratia Et Privilegio. | Drkz. || (Petit:) In Venetia appresso Girolamo Scotto. 1565. |

1 Stb. in kl. hoch 8°. Dedic. Signor Gabrielle Otto Bono, gez. Venetia d. 25. Ottob. 1565 von G. Bonagiunta dà S. Genesi.

1. *Bonag.* O bocca dolce piu, 3 Str. S. 3.
2. *Bonardo, Francesco:* Gersera' andai da la, 4 Str. S. 4.
3. *Claudio da Coreggio:* Tanto, tanto t'adoro, S. 5.
4. *Laudis, Francesco de*: Dolci colli fiorit' a me si, 4 Str. S. 6
5. *Bonag.* A casa' un giorno, 4 Str. S. 7.
6. „ Vaga d'udir come ogni, 4 Str. S. 8.
7. „ Con quel poco di spirito, 4 Str. S. 9.
8. „ Mentre, ch'ella le piaghe, 4 Str. S. 10.
9. *Bonardo, Francesco:* Ho' inteso dir, 4 Str. S. 11.
10. „ Madonna tu te lo bechi, 4 Str. S. 12.
11. „ Son stato ca, 4 Str. S. 13.
12. *Claudio da Coreggio*: Alla Sibilla me ne vo, 4 Str. S. 14.
13. *Incerto*: All'arm, all'arme o fidi, 4 Str. S. 15.
14. „ Me bisogna servir, 4 Str. S. 16.
15. „ Non trovo pace, 4 Str. S. 17.
16. *Laudis, Franc. de:* Segretario t'ho fatto, 4 Str. S. 18.
17. *Incerto:* O saporito volto per te, 4 Str. S. 19.
18. „ Scis' a una font'e viddi, 4 Str. S. 20.
19. *Londariti, Francesco:* Cosi va chi ha ventura, 4 Str. S. 21.
20. *Incerto:* Chi non adora, 4 Str. S. 22.
21. *Vento, Ivo de:* Correte corret' amanti, 4 Str. S. 23.
23. *Incerto:* Facciami quanto vol fortuna, 4 Str. S. 24.
23. „ Due cos' al mondo sonno, 4 Str. S. 25.
24. „ Donna tu m'hai lasciate, 4 Str. S. 26.
25. *Londarito, Francesco:* Trenta capilli, 4 Str. S. 27.
26. *Josepho:* Quando mio padre, 4 Str. S. 28.
27. *Incerto:* All'arm all'arme o fidi, 4 Str. S. 29.
28. „ Poi ch'eri cosi forte, 4 Str. S. 30.
29. *Bonag.* Daspuo ch'al mio dolor, 35 Str. S. 31.

30. *Bonag.* E voraue sauer colonna mia, 6 Str. S. 36.
31. *(Incerto)* Chi fa del Cavalier, 4 Str. S. 39.
Letztes Bl. der Jndex.

(Schluss folgt.)

Anzeigen.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartetts, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von *Julius Rühlmann*, weiland Königlich Sächsischem Kammermusikus, Lehrer am Conservatorium für Musik und Vorsitzendem des Tonkünstler-Vereins zu Dresden. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am Königl. Gymnasium zu Chemnitz. Mit in den Text eingedruckten Holzstichen und einem Atlas von XII Tafeln. Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882.

In 8°, XIV und 321 Seiten mit 12 Tafeln in Quartformat. Ein glückliches Zusammentreffen aller Eigenschaften, um ein so schwieriges Feld nach allen Seiten hin zu beherrschen, hat uns in den Besitz dieses vortrefflichen Werkes gesetzt, dessen Erscheinen der Verfasser leider nicht erleben sollte. Rühlmann's praktische Kenntnisse, verbunden mit einem seltenen Sammlertalente, guter Beobachtungsgabe und unermüdlichem Fleifse, vereint mit des Sohnes klassischer Bildung und der splendiden Ausstattung von Seiten der Herren Verleger machen das Buch zu einem kostbaren Schatze. Es gab in diesem Fache viel aufzuräumen, Angaben früherer Verfasser über Instrumente zu prüfen, ihre Irrtümer nachzuweisen, die Abbildungen sich im Originale zu verschaffen und hauptsächlich die alten noch vorhandenen Instrumente selbst zu sehen und ihre Spielart kennen zu lernen. Rühlmann hat einen grofsen Teil seines Lebens dieser Aufgabe ausschliefslich gewidmet und das Resultat ist überraschend. Wir lernen aus dem Werke nicht nur die Urform der Instrumente kennen, sondern auch ihre späteren Aenderungen und ihren Verfall, wir erfahren wie sie bezogen waren, die Saitenstimmung, die Art der Spielweise, ihre Klangfarbe und auch wozu sie hauptsächlich dienten, d. h. was sich auf ihnen ausführen liefs. Ueber die allerältesten Instrumente, die uns nur auf Bildwerken aufbewahrt sind, sagt er sehr richtig, man muss nicht glauben, dass man es immer mit spielbaren Instrumenten zu thun hat, sondern meist mit Phantasiegebilden des Künstlers, der mehr auf die Schönheit der Form Wert legte, als das Instrument in seiner praktischen und wirklichen Form darzustellen.

Als erstes Instrument führt er das *Trummscheidt* an, welches nur eine Saite hatte, mit dem Bogen nahe am Kopfe gestrichen wurde, kein Griffbrett hatte und nur Flageolet-Töne hervorbringen konnte, die aber bei stärkerem Bogenstrich, in Folge des eigentümlich schuhartig gebildeten Steges, einen scharfen trompetenartigen Ton erzeugte. Die Beobachtung hat gelehrt, dass alle Aenderungen am Grundcharakter eines Instrumentes den Beginn des Verfalles anzeigen, und so ist

es auch hier gekommen, dass gelehrte Verfasser, die über das Trummscheidt geschrieben haben, eine spätere Form, die bereits den Charakter des Instrumentes in einer Weise alterirt, dass es schon kein Trummscheidt mehr zu nennen war, auch nie eine Verbreitung gefunden hat, sondern nur in dem einen Exemplare vorhanden ist, für das ursprüngliche Trummscheidt zu halten und dadurch grofse Verwirrung angerichtet haben. Der Verfasser schreibt Seite 18: „Indem ich hiermit diese unabweisliche Erörterung schliefse, hoffe ich zugleich überzeugend bewiesen zu haben, dass meine bitteren Klagen über die Vernachläfsigung des Kulturzweiges der Musikinstrumente, bei scheinbarer Pflege desselben, leider keine unbegründete sind und sachverständige Abhilfe dringend bedürfen." An das Trummscheidt schliefsen sich die Geigeninstrumente an. Auch hier muss erst der Verfasser den Begriff *Geige* und *Violine* trennen, der meist in eins zusammengeworfen wird. Ein Geigenkörper besteht nur aus zwei Teilen, nämlich dem eigentlichen Corpus, der aus einem Stücke besteht, und der Decke und deutet damit unleugbar auf seine sagenhafte Entstehung, die uns von ausgehöhlten Früchten oder Schildkrötendecken berichtet, über die Tierhäute gespannt wurden. Ein Violineninstrument dagegen besteht in seinem Körper aus drei Teilen: Boden, Decke und Zargen. Die ersteren rechnet R. unter die morgenländischen Instrumente und gehören dazu die *Gigue, Rubèbe* und *Rebec,* die in Italien *Giga, Ribeca* und *Lira* und in Deutschland *Geige* und *Lira* genannt wurden. Die letzteren zählt er unter die abendländischen und sind es die *Radleier, Fidel* und der wälische *Crwth.* Seite 48 sagt er dann: „Wir müssen uns immer gegenwärtig halten, dass die Schriftsteller aller Länder, welche über Musikinstrumente geschrieben, Franzosen, Engländer oder Deutsche, in Bausch uud Bogen die Namen *Gigue, Rubelle, Rubèbe* und *Rubec* unterschiedlos und ganz willkürlich allen den Saiteninstrumenten gegeben haben, welche sie als mit dem Bogen gespielt abgebildet gefunden haben und deren Gestalt von unseren heutigen *Violinen* abweicht." Darauf führt er eine Anzahl Beispiele an. Es würde uns zu weit führen, wenn wir den Verfasser in seinen gründlichen Untersuchungen weiter verfolgen wollten und mögen diese kurzen Andeutungen genügen, den Charakter des Buches zu kennzeichnen und seine Bedeutung zu zeigen. Wir wollen nur in Kürze anführen, welche Instrumente geschichtlich und praktisch behandelt und mit zahlreichen sehr gut und künstlerisch gezeichneten Abbildungen in unzähligen Varianten begleitet sind: Die Geige-Rubèbe, die Geige-Lira, die Radleier, der Crwth, die Fidel, die alten Violen, die Violine nebst Viola und Violoncelle. Hiermit sei das Buch jedem Historiker und Musikfreund angelegentlichst empfohlen. Es bietet eine Fülle von interessan tem Stoff in gewandter Darstellung und zeichnet sich vor allen anderen ähnlichen Werken durch Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit aus.

Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von *A. W. Ambros* nach dessen unvollendet hinterlassenem Notenmaterial mit zahlreichen Vermehrungen herausgegeben von *Otto Kade,* Grofsherzogl. Musikdirector und Dirigenten des Grofsherzogl. Schlosschores in Schwerin i. M. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). 1882.

In 8°, LVI Seiten: Vorwort, Erklärung der Tonsätze und Register und 605 Notenseiten. Der Haupttitel bezeichnet das Buch als 5. Band von Ambros' Geschichte der Musik.

Der Herausgeber teilt uns im Vorwort mit, dass er mit Veranlassung gewesen sei der Geschichte Ambros' einen Band Musikbeilagen beizugeben und dass Ambros hauptsächlich deshalb nach Italien gereist sei, um diese Idee auszuführen. Schon damals sei er (Herr Kade) ausersehen gewesen dieselben herauszugeben und habe ihm Ambros das ganze Notenmaterial überlassen; dennoch sei dasselbe lückenhaft und fehlerhaft gewesen und sah er sich genötigt aus seinem reichen Vorat das Nötige zu ersetzen. Wie weit nun die Ambros'schen Partituren benutzt worden sind und welche Tonsätze Kade selbst gesammelt hat, ist aus dem Drucke nicht recht ersichtlich und scheint es fast, als wenn K. sämtliche Tonsätze geliefert hätte. Mag dem nun sein wie es wolle, jedenfalls erhalten wir eine respectable Sammlung alter Tonsätze, in der besten Redaction und von einer Seltenheit (Rarität könnte man sagen) wie sie wohl nie wieder sich in einem Bande vereinen werden. Wir finden die berühmtesten Komponistennamen des 15. und 16. Jahrhunderts: Niederländer, Deutsche, Italiener, Spanier und Franzosen mit den auserlesensten Tonsätzen, die sich in Manuscripten über halb Europa zerstreut befinden. Für den Historiker eine Fundgrube, wofür wir dem Herausgeber und Verleger zu grofsem Danke verpflichtet sind. Weniger erfreut werden die Dilettanten sein, die sich mit Musikgeschichte beschäftigen, denn Herr Kade ist ein strenger Gelehrter, der sich zu keiner Concession dem Publikum gegenüber versteht, der da einfach sagt: lernt die alten Schlüssel erst lesen und dann steckt eure Nasen in die Partituren der alten Meister. Er verwirft sogar den Klavierauszug, der doch ein willkommenes und so leichtes Hilfsmittel ist auch den Dilettanten für die alten Meisterwerke zu gewinnen. Wer hierbei gewinnt, ist nicht recht ersichtlich und wir können dies Verfahren nur tadeln. Es ist ein Sichherausstellen über alle Zeitumstände und ein Gelehrtenstolz der Niemandem zu Gute kommt. Sehr angreifbar ist aber folgender Ausspruch im Vorworte: „Bei der Fassung und Wiedergabe der Tonsätze in Partitur ist der Grundsatz festgehalten worden, dieselben nur in den Originalschlüsseln, nicht in einem sogenannten Arrangement, am wenigsten mit einem Klavierauszuge zu geben." (NB. warum giebt denn der verehrte Verfasser dann auf Seite XV den lateinischen Text mit einer deutschen Uebersetzung? doch wahrscheinlich, um auch denjenigen, welchen die alte Sprache nicht mehr geläufig ist das Verständnis zu erleichtern. Was aber dem Einen recht ist, ist dem Anderen billig. Der Klavierauszug dort, vertritt doch hier die Stelle der deutschen Uebersetzung. Also auf einer Seite hartnäckig und auf der anderen nachgiebig. Ist das konsequent?) „Wenn den Tonwerken der Wert eines wirklichen Dokumentes belassen bleiben sollte, so durfte auch in dieser Beziehung eine Aenderung nicht vorgenommen werden, zudem die Originalschlüssel in eine Summe von besonderen Eigentümlichkeiten des älteren Tonsatzes Einsicht gewähren, die bei einer Reducirung dem Leser vollständig verschlossen bliebe. Auch ist der widerwärtige Process um die Schlüssel zudem beinahe halb gewonnen, indem selbst die peinlichste Kritik alle drei Schlüsselfamilien, nämlich den C-Schlüssel, den G-Schlüssel und den F-Schlüssel bei der Zeichnung alter Tonsätze in der That schon jetzt für unerlässlich hält. Sie verwirft nur die beliebige Benutzung der drei Schlüsselgattungen auf den verschiedenen Linien. Als ob ein, wesentlicher Unterschied darin liegen könne, ob der Schlüssel auf der ersten

zweiten, dritten oder jedweden anderen beliebigen Linie stehe. Soll der oberste Grundsatz im alten Tonsatze zur Geltung kommen, Hilfslinien überhaupt gar nicht (oder nur äußerst beschränkt) zur Verwendung zu bringen, so muss auch dieser letzte Punkt zugestanden werden u. s. f. Die peinliche Kritik, wie Herr Kade sagt, hat aber nachgewiesen, dass ein und derselbe Tonsatz in verschiedenen Drucken oder Handschriften, die oft nur wenige Jahre auseinander liegen, sowohl im 15. wie 16. Jahrhundert, mit ganz verschiedenen Schlüsseln notirt ist, dass also die Alten selbst auf die Schlüsselwahl nur geringen Wert legten und jeder denjenigen nahm, der ihm gerade der beste zu sein schien, ohne etwa daran zu denken, dass dadurch der Tonsatz irgend wie einen besonderen Charakter oder was die Herrn Gelehrten sich sonst einbilden, erhalte. (Siehe die Beispiel-Sammlung von Schlüsseln in den Monatsheften für Musikgeschichte 1876 p. 77—80.) Wer also danach heute noch von innerem Zusammenhange gewisser Schlüsselfamilien spricht, der will eben sein Ohr der Wahrheit verschließen. Die Alten konnten über so umfangreiche Singstimmen verfügen, dass sie das Notensystem sehr oft überschritten, und da sie nur am Anfange einer Zeile mit dem Schlüssel wechselten, so kommt diese Ueberschreitung oft genug vor, selbst bis zu zwei Hilfslinien, sowohl in Drucken, hauptsächlich aber in Handschriften. Das 17. Jahrhundert nahm gar keinen Anstand sämtliche ältere Tonsätze — und wir haben sehr viel Kopien aus dieser Zeit — in die 3 C-Schlüssel auf der 1., 3. und 4. Linie und den Bass-Schlüssel auf die 4. Linie zu setzen. Die früheren Jahrhunderte legten auf Partituren keinen Wert, es war also ganz gleichgültig von welchem Schlüssel der Sänger seine Stimme sang. Sobald man aber anfing Partituren anzufertigen, so trat auch das Bedürfnis ein, eine feste Gruppe von wenigen Schlüsseln anzuwenden, um die Uebersicht beim vielstimmigen Tonsatze zu erleichtern. Wer sich eben solchen Erfahrungen verschließt, dem stehen seine antiquarischen Liebhabereien höher, als der Nutzen, den er durch seine Arbeiten schaffen will. *Eitner.*

Mitteilungen.

* Am 11.—15. September wird in Arezzo in Italien ein „Congresso europeo di canto liturgico" abgehalten, verbunden mit der Enthüllung des Denkmals *Guido von Arezzo,* und werden dazu Einladungen in Deutschland versendet. Wer sich dabei beteiligen will, melde sich bei dem „Comitato promotoredel Congresso europeo di liturgico" in Milano, Via Santa Sofia Nr. 1. Die Gesellschaft für Musikforschung wird hierbei Herr *Kraus Sohn* aus Florenz gütigst vertreten.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied". 2. Bd. S. 207—214. Ein Nachtrag von wenigen Bogen wird den 2. Band abschließen, da weitere handschriftliche Liederbücher des 15. Jahrhunderts nicht zu erreichen sind. (Vide Monatsh. 13. Jahrg. p. 180).

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, **Templin** (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 120. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 10.

THE ASTOR

Thomas Mancinus.

(Rob. Eitner.)

Herr Prof. Dr. R. Wagener in Marburg besitzt ein sehr gut erhaltenes Exemplar von der Passion Mancinus', und gab mir die Bekanntschaft mit demselben Gelegenheit, mich mit Mancinus etwas genauer zu befassen, der bisher von den Historikern sehr vernachlässigt worden ist. Gerber und Fétis geben nur äufserst magere Nachrichten, dagegen finden sich in Fr. Chrysander's sehr wertvoller Arbeit: „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper" (Jahrbücher f. musik. Wissenschaft, 1. Bd. Lpz. 1863, p. 148 und 150, auch im Archiv f. Landeskunde, Schwerin 1854, Heft 4—6) aktenmäfsige Mitteilungen über ihn. Das Resultat der dort niedergelegten Nachrichten ist folgendes: er war um 1550 in Schwerin i/M. geboren, war 1572—78 Kantor an der dortigen Fürstenschule, von wo er nach Berlin ging (Schneider führt ihn aber nicht an, oder vielleicht so verstümmelt, dass er unerkennbar ist, wie z. B. *Zangius*, der unter dem Namen *Jungius* bei ihm figurirt) und 1584 als Musicus am Hofe zu Wolfenbüttel angestellt, woselbst er auch 1587 zum Kapellmeister ernannt wurde. Im Jahre 1604 mit 200 Thaler pensionirt, erhielt er die erste Bibliothekarstelle daselbst und finden sich über ihn in der dortigen Bibliothek noch ziemlich umfangreiche Akten. Sein Nachfolger, dem er wohl Platz machen musste, war Michael Praetorius. Seine beiden Söhne *Thomas junior* und *Jacob* waren 1606/7 ebenfalls Mitglieder derselben Kapelle (v. Chrysander p. 150).

Mancinus' Werke sind ziemlich selten geworden und ich finde in meinen zahlreichen Bibliotheks-Katalogen nur folgende Werke verzeichnet:

1. Cantio funebris in obitum illustrissimi Principis ac Domini, Domini Erici Ducis Brunsvicensis . . . 5 voc. Helmstad. 1585. 6 Stb. in 4°. Landesbibl. in Kassel.

2. Das Erste Buch Newer Lustiger vnd Höfflicher Weltlicher Lieder mit vier und fünff Stimmen . . . Helmstadt, gedruckt durch Jacobum Lucium. 1588. 5 Stb. in kl. quer 4°. Am Ende das Portrait des Komponisten mit dem Datum: Aetatis suae 35 Anno 1585. Staatsbibl. in München, Universitätsbibl. in Göttingen und den A. T. und Vtus. auf der Königl. Bibl. zu Berlin.

3. Duum vocum cantiuncularum liber. Helmst. (1607?) 2 voll. in 4°. Landesbibl. in Kassel.

In derselben Bibliothek befinden sich noch ein „Christ ist erstanden," 5 Stim. und ein „Tulerunt Dominum meum," 6 voc. im Ms., doch sind sie beide unvollständig.

4. PASSIO | Domini noſtri IESV | CHRISTI: | Das Leyden vnnd | Sterben vnſers HERREN | JESu Chriſti: | Mit Perſonen. | In welchem der Text, ſo der Evangeliſta vnd die | andern Perſonen ſingen, choraliter: der ander Text aber, | den der gantze *Chorus präſentiret*, 4. Stimmen | figuraliter geſetzt iſt. | Durch | THOMAM MANCINVM, Weylandt | Fürſtl: Braunſ: alten Capelmeiſter zu Wolffen- | büttel. | Jetzo aber revidiret. || Gedruckt vnd Verlegt zu Wolffenbüttel, | Durch Eliam Holwein, Fürſtl: Braunſ: Buchd: daſelbſt. | Im Jahr, 1620. |

1 vol. in 4°. Signirt von A 1—4 bis W 1, 2. Am Ende nochmals die Druckerfirma. Ein Vorwort oder Dedication ist nicht vorhanden und auf der Rückseite des Titelblattes beginnt schon die Musik.*) Die Stimmen stehen sich gegenüber wie in den grofsen Chorbüchern, auch je wie es der Raum giebt manchmal untereinander. Der erste Chor hat die Worte: Das Leyden unsers Herren Jesu Christi, wie uns S. Mattheus beschreibet. Die Behandlung desselben ist noch ganz in alter Weise, d. h. choraliter: a a a a a a. a a c h c, g g g g g g a b g a. Auch die Solopartien sind noch im psalmirenden Charakter geschrieben. Doch hin und wieder verlässt er die alte Art und nähert sich mehr der Auffassung Heinrich Schütz's, sowohl im Chore, als in den Soli und hier erhält die Musik eine lebhaftere Färbung. Die Stimmenführung dagegen ist in den Chören stets Note auf Note, trotzdem sie Mancinus „figuraliter" auf dem Titel nennt. Eigentümlich ist die Behandlung des „Eli Eli Lama sabthani"; hier singt Christus in Longanoten (Ligaturen): f a h (?) c d c h a h c h c c f a h c d c h a h c h c c c c c a h a g f g f f. Dieselbe Tonfolge wiederholt darauf der Evangelist, der die Worte deutsch giebt.

Auf Bogen N 3 schliefst sich die Passion nach dem Evangelisten St. Johannes an. Der Einleitungschor ist derselbe wie bei der Passion nach Matthaeus. Auch die Soli haben oft dieselben Noten wie in der ersten Passion. Der Schluss-Chor „Dank sei unserm Herren Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle", hat dieselbe Musik wie in der Matthaeus-Passion. Noch sei erwähnt, dass sich beide Passionen in Schöberlein's Schatz

*) Ein Exemplar besitzt auch die Universitäts-Bibl. in Königsberg i/Pr.

des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges (Göttingen 1868) Bd. 2, p. 362—396 befinden. Ob sie vollständig und originalgetreu mitgeteilt sind habe ich nicht prüfen können.

Nachträge

zur Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts

von **Rob. Eitner** (Berlin 1877).

(Schluss.)

Ein anderes unbekanntes Sammelwerk besafs dieselbe Antiquariatshandlung:

(Versal:) Canto | Il Primo Libro | Della Raccolta | Di Napolitane | (Petit:) à tre voci, | Di diuerſi Eccellentiſſimi Muſici, | Vignette | Nuouamente compoſto, & datto in luce. | Vignette || (Versal:) In Vinegia, | Appresso Girolamo Scotto. | MDLXX. |

3 Stb. in kl. hoch 8° (Canto 32 Seiten). Dedic. Signor Paolo Correlli, Da Ravenna; gez.: Venetia 4. Genaro 1570 von *Barthol. da Ravenna.* Ueber jedem Gesange steht eine andere Dedication.

1. *Meo Fior.:* Per miei prieghi si mosso, 4 Str. S. 3.
2. *Meo Fioren.:* S'io dormo haggio gran, 4 Str. S. 4.
3. *Incerto.:* Non è cosa ch'io miri, 4 Str. S. 5.
4. *Ansel.* Peru. (gino): Poi che pietà non trovo, 4 Str. S. 6.
5. *Archan. da Reggio:* Quando quel tuo bel sguardo, 4 Str. S. 7.
6. *Ghinolfo Dattarri:* Resta cor mio d'amar, 4 Str. S. 8.
7. *Archan. da Reg.:* Tant'era dolce 'il pianto, 4 Str. S. 9.
8. *Barthol. Castell.:* Cangia pensier 'hormai, 4 Str. S. 10.
9. *Ans. Per.* (ugino): M'è nemico lo cielo, 4 Str. S. 11.
10. *Incerto*: Se scior si ved' il laccio, 4 Str. S. 12.
11. *Ans. Peru.* Amor poca pièta lasso, 4 Str. S. 13.
12. *Bart. da Rauena:* Non son nei vaghi prati, 4 Str. S. 14.
13. *Ascanio Bolognese*: Ethna non è si ardent' o' il gran Vulcano, 4 Str. S. 15.
14. *Ascanio:* Temo piu donn' il vostro, 4 Str. S. 16.
15. „ Temo sol di morire, 4 Str. S. 17.
16. „ Se vi potess' aper, 4 Str. S. 18.
17. *Ans. Peru.* Vien meco Progne vieni, 4 Str. S. 19.
18. „ Fuggi pur fuggi o nuovo, 4 Str. S. 20.
19. *Marc' Antonio Romano:* Haggio fin qui patito, 4 Str. S. 21.
20. *Ansel. Peru.* La state prim 'haurà, 2 Str. S. 22.
21. *Del Franzosino*: Amor con ogn' imper' e gran, 4 Str. S. 23.

22. *Zolini Bol.*: Para pur quanto voi, 4 Str. S. 24.
23. *Incerto*: Date la vel' al vento, 4 Str. S. 25.
24. *Asca. Bolo.*: Sola mi fai languire, 4 Str. S. 26.
25. *Meo Fior.*: Sach' io v'am' ogni fera, 4 Str. S. 27.
26. *Ansel. Peru.*: Gettarà prim' amor, 4 Str. S. 30.
27. *Del Essenga:* Credimi vita mia, 4 Str. S. 31.

Eine frühere Ausgabe von 1571a, wie ich bereits in einer Bemerkung Seite 183 vermutete, besafs im Jahre 1880 dieselbe Antiquariatshandlung, betitelt:

(Versal:) Canto | Corona | Delle Napolitane | A Tre Et A Qvattro Voci, | (Petit:) Di diuerfi eceellentiffimi | Muſici. | Nuouamente poſte in luce. | Vignette | (Versal:) In Vinegia, | Appresso Girolamo Scotto.| MDLXX |

1 Stb. in kl. 8°. Inhalt und Dedication sind ebenso wie in der 2. Ausgabe. Bei den vierstimmigen Sätzen steht der Alto rechts vom Canto.

Zu verbessern wären hiernach folgende Angaben in meiner Bibliographie:

Mazzone, Don Marco Ant.: Io persi lo mio cor, 4 voc. p. 74.

Anonymi, S. 305: Bon cacciator gia mai, 4 Strophen.

Beschreibung einiger seltenen Drucke.

Die Antiquariatshandlung von Alb. Cohn in Berlin besafs im Jahre 1880 folgende Drucke:

Compendiu.*) muſices | confectu. ad faciliore. instructione. cantum chorale. diſcentiu.: necno. ad intro- | ductione, huius libelli: qui Catorinus. | intitulatur: omnibus diuino cultui deditis putilis et neceſſarius: vt in tabula | hic immediate ſequeti. latius apparet. | (Rother Druck.)

Darunter ein Sängerchor und ein Altar mit 2 Geistlichen.

1 vol. in kl. 8° (wie Duodez), 120 sign. Bll.

Am Ende:

Finis Cantorini Romani: impreſſi | Venetijs p. dnm. *Lucantoniu. de* | *Giunta* Florentinuz: Anno | dni. milleſimo qugento. | ſimo tertio decimo | die vo. tertia | decebris. | .†. | Regiſtrum. | A bis P. | Omnia sunt quaterna. | Druckerzeichen.

Becker verzeichnet eine Ausgabe von 1538 in seiner Literatur

*) Die Punkte müssen hier die alten Abkürzungszeichen ersetzen.

p. 304, doch hat er das Buch selbst nicht gesehen. Von Seite 17 ab sind nur Gesänge eingetragen, die mit roten Linien und schwarzen Noten notirt und dabei zusammengesetzte Notensysteme aufweisen.

Folgenden Druck führt zwar bereits Fétis unter Bauchieri Nr. 23 an, doch giebt er den Titel nicht vollständig und die Beschreibung erstreckt sich nur auf den Text.

L'Organo | Svonarino | Opera Ventesima Qvinta | Del R. P. D. Adriano | *Banchieri* Monaco Olivetano | Nuouamente in queſta ſeconda impreſſione, accordato in Tuono Coriſta, | con gli Cerimoniali, Meſſali, Breuiarij; & Canti fermi Ro- | mani; & compartito in cinque Regiſtri; | Opera vtile, & neceſſaria à gli Studioſi Organiſti, che desiderino Alter- | nare in voce, & Organo à gli Canti fermi di tutte le | Feſte & Solennità dell 'Anno. | Non ſolo nelle Chieſe de Reuerendi Preti, ma in quelle de Canonici, | Monaci, Frati, Monache, Suore, & Confraternite. | Dedicato | All' Illuſtriſſimo, & Reuerendiſſimo Sig. Il S. Cardinale Borgheſi | Arciueſcouo di Bologna. | Con Privilegio.| Drz. || In Venetia, Appreſſo Ricciardo Amadino. | MDCXI. |

1 vol. in hoch fol. von 104 Seiten. Die Dedication ist vom Autor gezeichnet mit S. Michele in Bosco il dì 12. Ottobre 1611. Das Buch besteht zum Teil aus Text, zum Teil aus Notenbeispielen, von Seite 67 ab befinden sich 3 Concerte con Soprano, Tenor ed Organo und Seite 70 ein Ricercate, Canzone, Fantasia, Dialoge, Sonate, Toccate und Battaglia zu 4 Stimmen auf 4 Notensysteme notirt.

Fétis führt eine frühere Ausgabe von 1605 an und spätere von 1628 und 1638. Becker, S. 385, führt die letzere Ausgabe mit der Jahreszahl 1637 an.

Caspar Ziegler | von den | Madrigalen | Einer schönen und zur Musik beqvemsten Art Verse | Wie sie nach der Italiener Ma- | nier in unserer Deutschen Sprache | auszuarbeiten, | nebenst etlichen Exempeln || Leipzig, | Verlegts Christian Kirchner, | Gedruckt bey Johann Wittigaun, | 1653. |

1 vol. in kl. 8°, sig. A-C, ohne Paginirung. Dedic. Herrn Christn. Reichbroten von Schrenckendorff, gez. vom Autor: Leipzig, 26. Aug. 1653, Darauf ein Schreiben Heinr. Schützens an Ziegler, Dresden 11. Aug. 1653 gez. Hierauf Texte von 33 deutschen Madrigalen und 1 Nachwort.

Intabolatvra Di Livto | Di M. *Francesco* Da Milano | Et *Perino* Fiorentino Svo Disci- | pulo. Di Recercari, Madrigali, & Canzoni

Francese. | Nouamente Riſtampata & Corretta. | *Libro*-Druckerzeichen-*Terzo* || In Venetia apreſſo di | Antonio Gardano. | 1562.

1 vol. in kl. quer 4°, sig. A - F. Enthält 24 Lautenstücke, teils Fantasieen, teils italienische Lieder für Laute arrangirt und zwar 17 Piecen von *Francesco*, 5 von Perino und zwei ungezeichnete.

Anthonj van Noordt,

Organist an der Neuen Kapelle in Amsterdam um 1659, gab in genanntem Jahre ein Tabulaturbuch, d. h Orgelstücke heraus, die bisher, sowie der Autor selbst, ganz unbekannt sind und sich ein Exemplar derselben im Besitze des Herrn Prof. Dr. *R. Wagener* in Marburg befindet, durch dessen Güte ich Kenntnis von demselben erlangte. Der Titel, in Kupferstich — wie das ganze Werk — lautet:

TABULATUUR | BOECK | van Pſalmen en Fantaſyen waar van de | Pſalmen door verſcheyden | verſen verandert zyn soo inde | Superius, Tenor, als Baſſus, | met 2. 3. en 4. part. | door | ANTHONJ VAN NOORDT | Organiſt inde Nieuwe syts Capel | A'AMSTERDAM.| Met Privelegie voor 15 Jaar. || t'AMSTERDAM, | By Willem van Beaumont Bœck-verkooper, inde Grave ſtræt, inde witte bœck pars. A° 1659.

In hoch Fol. Titel in Abbildungen. 2 Bll. und 60 paginirte Seiten Noten mit 9 Psalmbearbeitungen und 6 Fantasieen. In der Dedication an den Bügermeister „en Regeerders" der Stadt Amsterdam sagt der Komponist, dass er den Plattenstich gewählt habe, der weit schöner als der Typendruck ist und bisher in Amsterdam noch nicht zur Anwendung gekommen sei. Allerdings ist der Stich sehr sauber und zierlich und wird damals als etwas Seltenes seine Anerkennung gefunden haben. Auch die Note ist klein und rund, nicht mehr eckig, und der heutigen völlig gleich. Nur gehen die Achtel- und Sechzehntel-Striche weit über ihr Ziel hinaus, sowie die Hälse der Noten. Die zwei zusammengehörigen Notensysteme bestehen aus 6 Linien mit je 2 Schlüsseln: dem Violin- und einem C-Schlüssel und dem Bass- und einem C-Schlüssel, die auf ganz beliebige Linien gestellt sind.

Die bearbeiteten Psalmlieder sind die französischen und liegt der Cantus firmus bei den verschiedenen Strophen abwechselnd in der Ober-, Mittel- und Bass-Stimme. Jede Melodie ist zwei, drei bis siebenmal bearbeitet und hat mit den Bach'schen Choralbearbeitungen die gröſste Aehnlichkeit. Besonders auffallend ist für jene Zeit die kontrapunktische Behandlung der Motive und das Festhalten an einem Motiv, sowie wir es später bei Bach in der höchsten Vollendung finden. Er weifs seinen Motiven, die zwar nicht bedeutend sind, immer neue Wendungen abzugewinnen und jede Stimme beteiligt sich in lebhafter Weise an der kontrapunktischen Arbeit. Die Einsätze sind stets fugirt, doch fehlt er oft darin, dass

der Gefährte im gleichen Tone einsetzt wie der Führer, obgleich er auch darin manchmal wie instinctmäfsig das Richtige trifft. So beginnt die Fantasie Seite 58 mit dem Thema: d g g a e f fis g f e d c und der Gefährte setzt ein: g d d e h c cis d c h a g. Die übrigen Stimmen dagegen setzen beide mit dem Tone g ein, die eine mit g d und die andere mit g c. Am wenigsten befriedigen die zweistimmigen Sätze, die aus endlosen Figurationen bestehen, während die drei- und vierstimmigen oft recht interessant sind und vortrefflich klingen. Jedenfalls ist die Bekanntschaft mit dem Autor eine wertvolle Bereicherung der Vorzeit Bach's und man sieht wieder die schon so oft gemachte Erfahrung sich bewähren, dass die gröfsten Komponisten das Feld ihrer Thätigkeit soweit vorbereitet fanden, dass sie es nur auszubauen und zu vollenden hatten und mit ihnen sich die Periode abschliefst. Darauf tritt eine scheinbare Erschlaffung ein, bis die Kunst auf neuen Wegen sich zu abermaliger Höhe und Vollendung erhebt. Betrachten wir die Orgelstücke von Sweelinck, Scheidt, Noordt, Froberger, Buxtehude und Seb. Bach, so haben wir die Stufenleiter der Orgelliteratur von ihren ersten selbständigen Anfängen bis zur höchsten Vollendung und umfassen eine Zeit von netto hundertfünfzig Jahren. Als Beleg meines Urteils über Noordt, füge ich eine der Fantasieen in der Beilage bei, die meinen Worten die beste Empfehlung sein wird. Die Wahl war nicht leicht, da alle Sätze sich in Arbeit und innerem Werte gleichen — ein gutes Zeugnis für den Komponisten.

Zum Schluss möchte ich noch auf Einzelheiten aufmerksam machen. Noordt verwendet zur Auflösung eines ♭ stets das alte schiefliegende ♯, während er als Kreuz nur ein Zeichen, welches dem Malzeichen (×) ähnlich ist, gebraucht. Das Pedal benützt er nur hin und wieder und schreibt dies dann jedesmal am Anfange des Satzes vor. Er muss ein guter Orgelspieler gewesen sein, denn er schreibt dem Pedale Figuren vor, die schon einen geübten Spieler verlangen. (Siehe z. B. Seite 27, Seite 31 u. a.) Eigentümlich ist die hin und wieder vorkommende Notirung der Bass-Stimme in der alten Orgeltabulatur, d. h. mit Buchstaben und Wertzeichen. Oft notirt er in der Weise die Psalm-Melodie, manchmal aber auch eine kontrapunktiche Stimme. Der Grund liegt meist darin, dass ihm die zwei Notensysteme nicht genügend Raum gewährten, um die Stimmen gehörig und übersichtlich von einander zu trennen. In späterer Zeit wählte man aus demselben Grunde drei Notensysteme. Noordt hilft sich in der Weise. Sehr sorgsam ist er ferner in der Stimmenführung, und um dem Spieler stets anzuzeigen, wo sich die Stimme fortsetzt, sobald sie in das andere Notensystem hinübergeht, zieht er einen Strich von der letzten bis zur nächsten Note. Schon die eine mitgeteilte Fantasie wird den Beweis liefern, dass Noordt ein für seine Zeit strenger und tüchtiger Contrapunktiker war, der neben grofser Gewandheit auch aus seinen Motiven etwas zu machen wusste und jede Wendung zu verwerten verstand.

(Hierzu eine Noten-Beilage.) *Eitner.*

Entgegnung in Sachen Heinrich Isaac's.

Ein mit Heinrich Isaac überschriebener kurzer Aufsatz von A. von Reumont in dem Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Nr. 5, 1882 bringt meinen Namen in Verbindung mit einigen Ausstellungen und Bemerkungen, gegen welche ich mich verwahren muss. Der betreffende Aufsatz betont zuvörderst, dass ich in der biographischen Skizze zu Isaac (siehe allgemeine Künstler- und Gelehrtenbiographie) Lorenzo von Medici mit „Duca" bezeichnet habe, und zwar in einer Weise, als ob ich auf diese ganz gelegentliche Bezeichnung hin eine ganze Reihe von Schlussfolgerungen gezogen hätte. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ich habe diesen Ausdruck, obgleich der Name Lorenzo Magnifico vielfach in meiner Skizze vorkommt, nur einmal der Kürze wegen gebraucht, mehr um die faktische als nominelle Stellung dieses Staatsmannes zu bezeichnen. Dass der berühmte Leiter des florentinischen Freistaates, der Stammvater eines so glänzendes Geschlechts, der einen so ausgedehnten Verkehr und Briefwechsel mit Fürsten, Päpsten und anderen Staatsmännern führte, eine mehr als gewöhnliche Stellung, einen fast fürstlichen Rang einnahm, und einen nicht untergeordneten Haushalt zu führen gezwungen war, der mehr einer Hofhaltung glich, muss selbst der Verfasser obigen Aufsatzes eingestehen. Wenn ich also statt zu sagen: Lorenzo leitete die Staatsgeschäfte von 1477 bis zu seinem Tode 1492 ganz einfach schrieb: Lorenzo regierte von 1477—1492, so glaube ich mich nicht incorrect ausgedrückt zu haben. Für die Notiz, dass: „mæstro Isac organista" mit Empfehlungsbriefen von Lorenzo im Oktober 1489 nach Rom ging bin ich dem Verfasser obigen Aufsatzes sehr dankbar, wenngleich sie zur Klärung der Sachlage noch wenig beiträgt. Weit wertvoller wäre eine wenn auch noch so kurze Mitteilung darüber gewesen, wann Isaac seinen Aufenthalt in Italien und Florenz zum Abschluss gebracht habe. Was die Bemerkung betrifft, dass man Isaac „gewöhnlich Arrigo Tedesco nannte, nicht Arrhigus Tedesco, was nicht zusammenpasse", so verstehe ich sie nicht, da ich mich dieser Zusammenstellung nirgends bedient habe. Ferner ist mir nicht erklärlich, was Herr von Reumont über die Monodia auf Lorenzo von Isaac sagt. Es kam nicht darauf an, spätere Ausgaben und respective Uebersetzungen dieses Gedichts nachzuweisen, sondern die früheste Quelle, und was hier die Hauptsache war, zugleich mit dem Tonsatze. Diesen Nachweis glaube ich beigebracht zu haben und zwar ohne das Buch des Herrn von Reumont.

Was endlich der Verfasser obigen Aufsatzes über die Neigung Lorenzos für Orgel und Orgelbaumeister und Organisten, wie z. B. über Guasti, über die beiden Squarcialupi, Vater und Sohn, Pietro und Antonio und andere vorbringt, ist zwar sehr interessant und lehrreich, steht aber mit meiner Skizze über Heinrich Isaac nicht in dem geringsten Zusammenhange, sondern bildet einen Zusatz ganz für sich.

Loschwitz bei Dresden im August 1882. *Otto Kade.*

Mitteilungen.

* CXLV. Katalog des antiquarischen Bücherlagers von Albert Cohn in Berlin W. 53 Mohrenstr. Enthält eine schöne Sammlung neuerer und älterer theoretischer und praktischer Musikwerke nebst einer Sammlung Textbücher.

* Catalogo generale dell' editore di musica G. G. Guidi. Firenze Settembre 1882. 8°. Enthält ältere und neuere Musikwerke aller Art, auch eine Sammlung Textbücher und eigene Verlagsartikel. 84 Seit.

* Catalogue d'une belle collection de Manuscrits et lettres autographes spécialement de Musiciens et de Poètes dont la vente aura lieu le Jeudi 12. Oct. à la librairie Leo Liepmannssohn, Berlin W. Markgrafenstr. 52.

* Hierbei zwei Beilagen: 1) Nachträge zum deutschen Liede, 2. Bd., Seite 223—234. 2) Eine Orgelfantasie von Anthonj van Noordt von 1659. — In Nr. 9 der Monatsh. lies am Ende: Seite 215—222, statt 207—214.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.
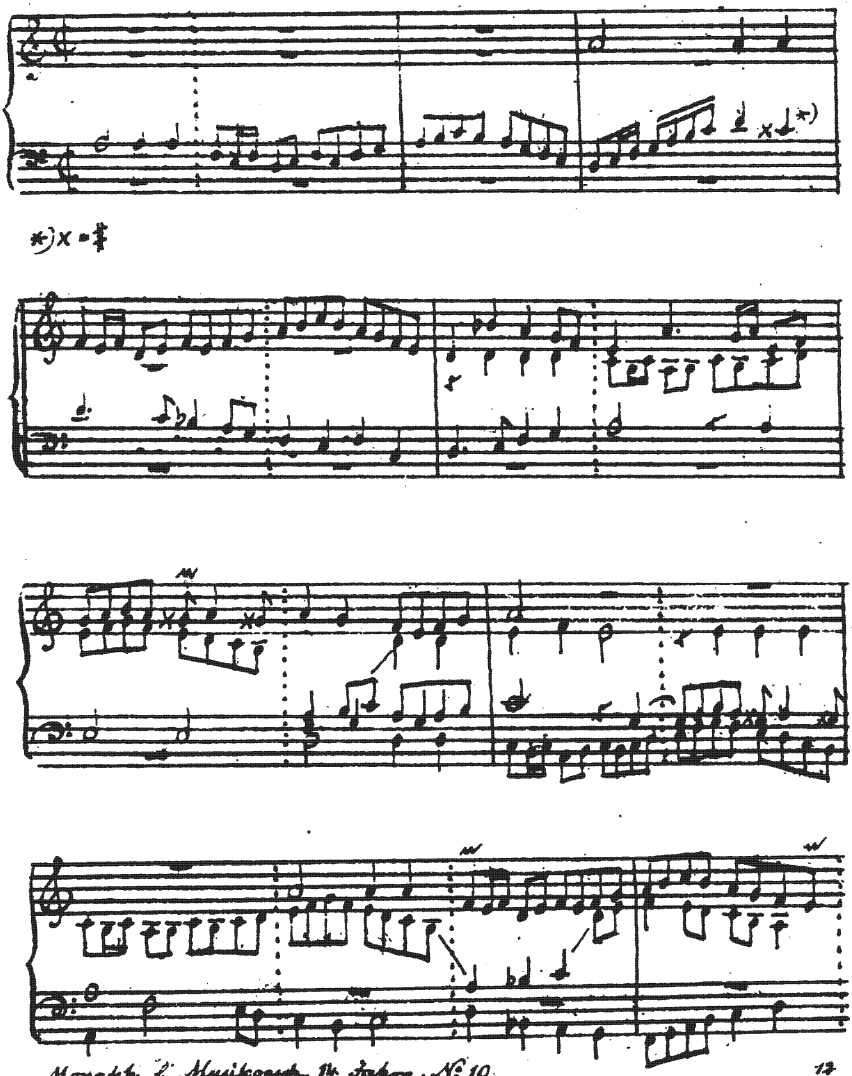
Anthoni van Noordt's
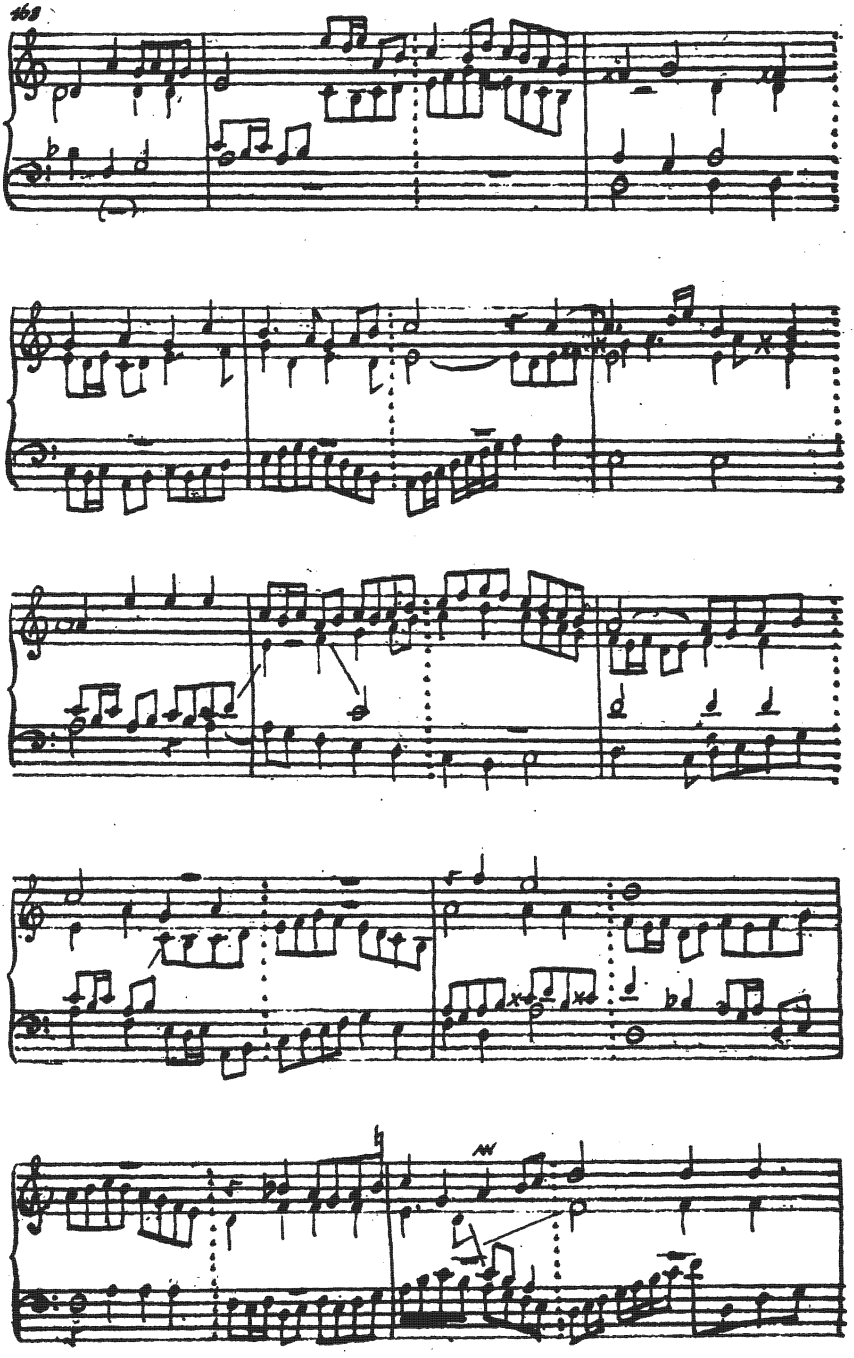
Tabulatur-Boeck.
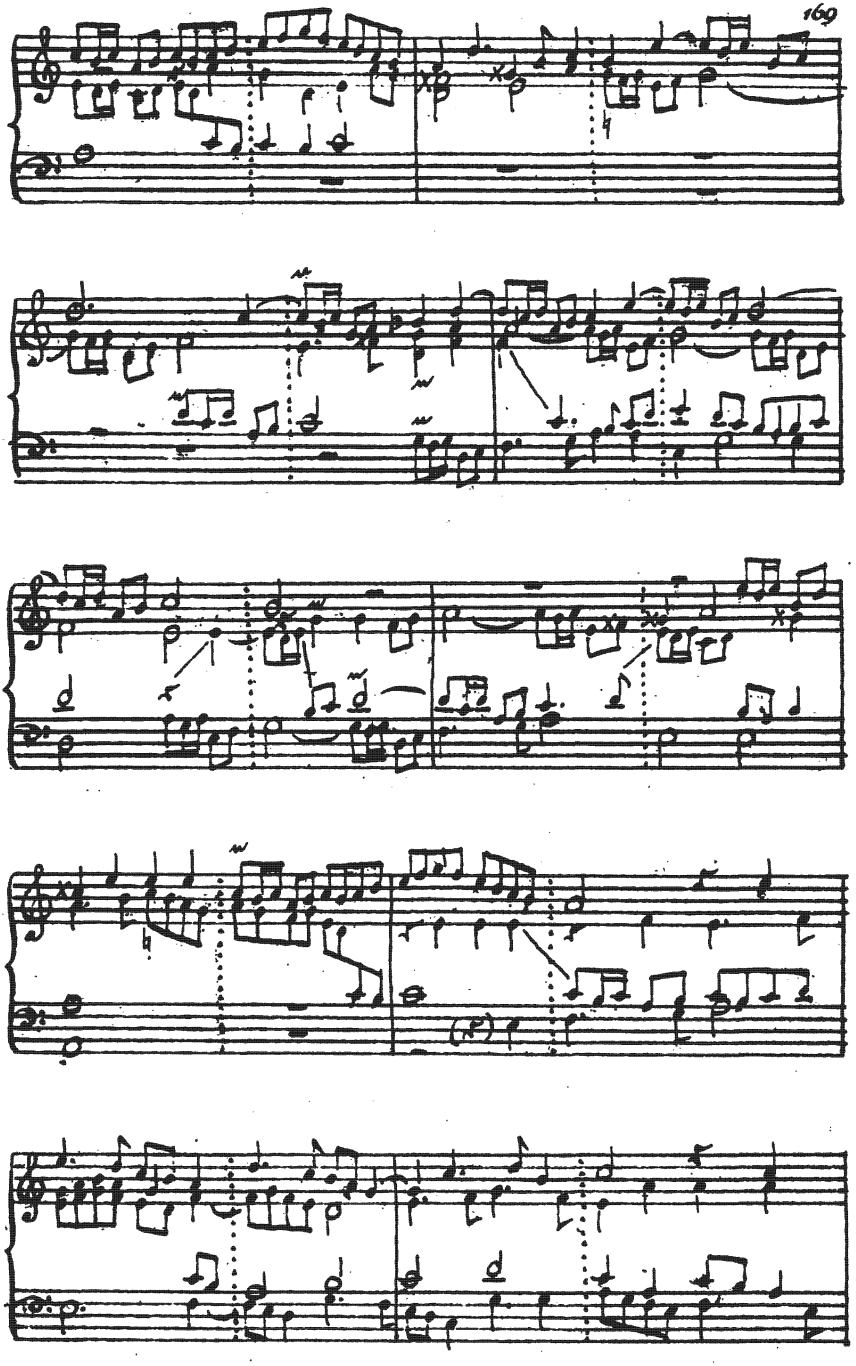
Amsterdam
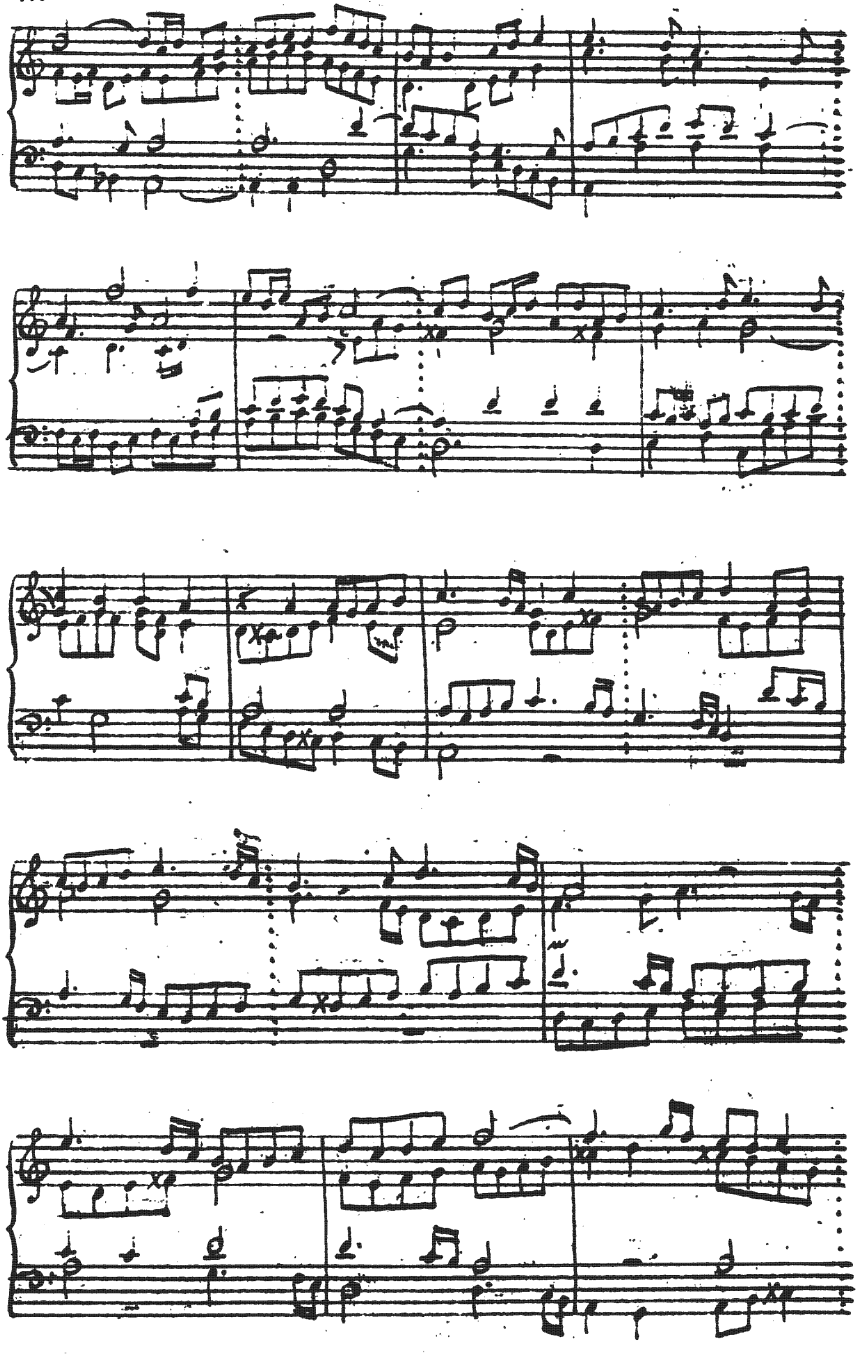
1659.
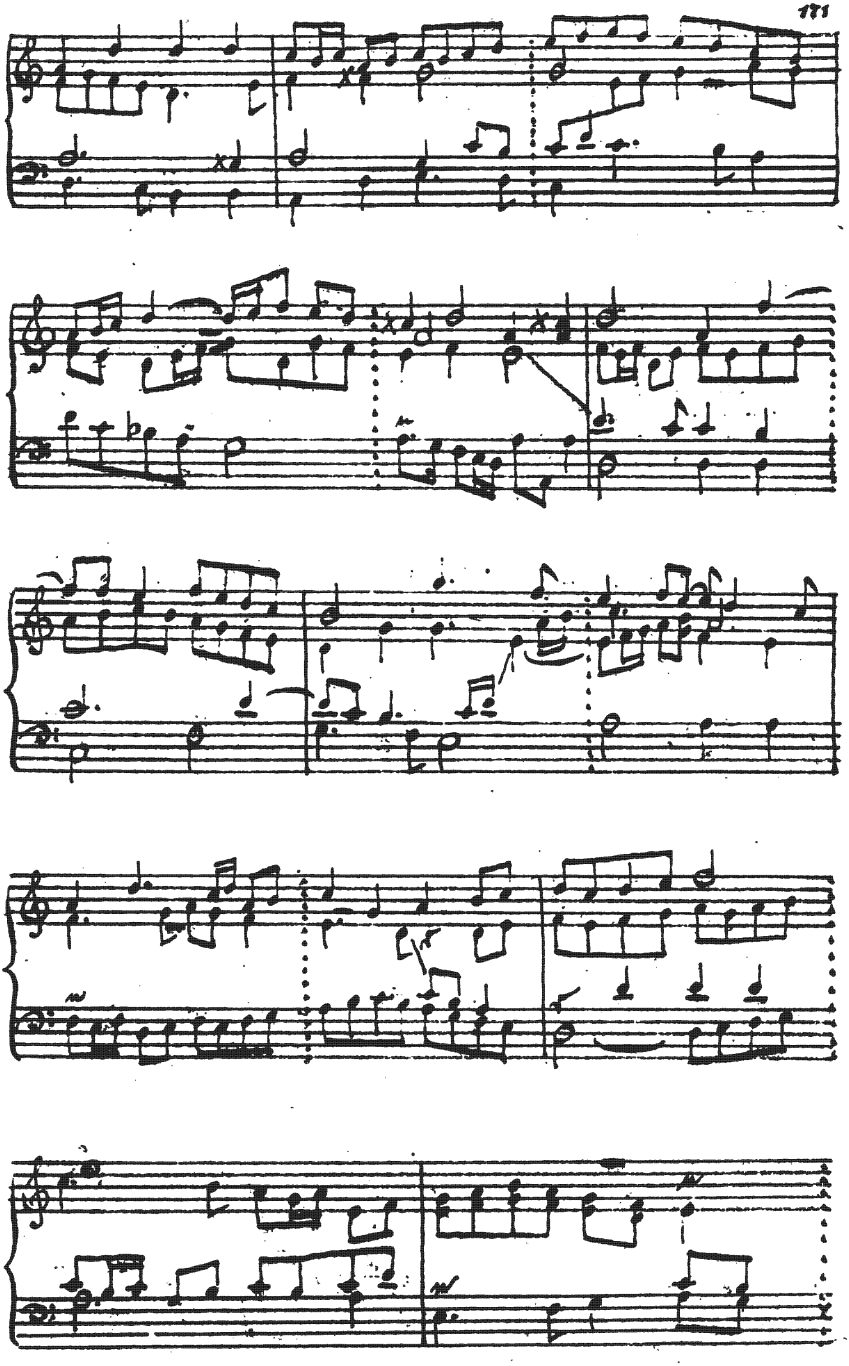
Fantasia a 4 für Orgel, Seite 46.
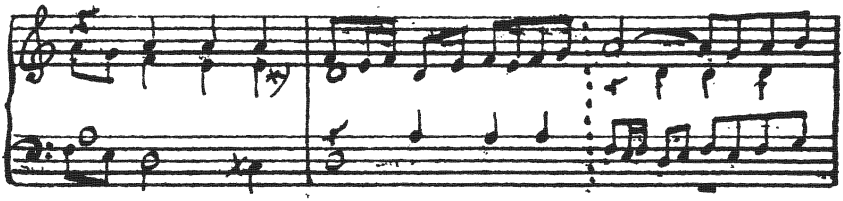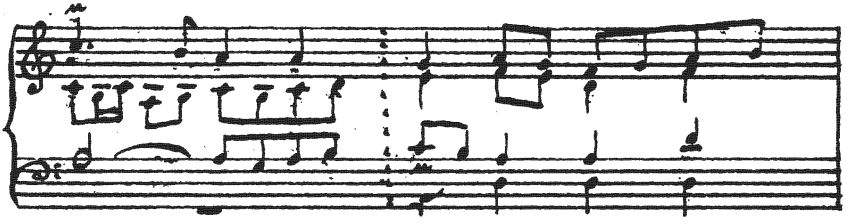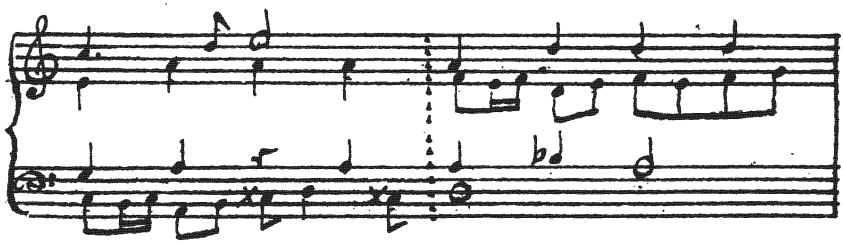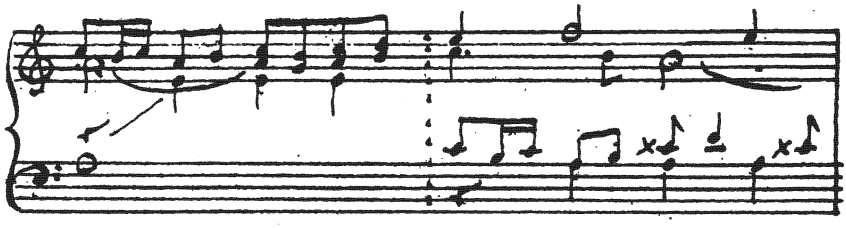










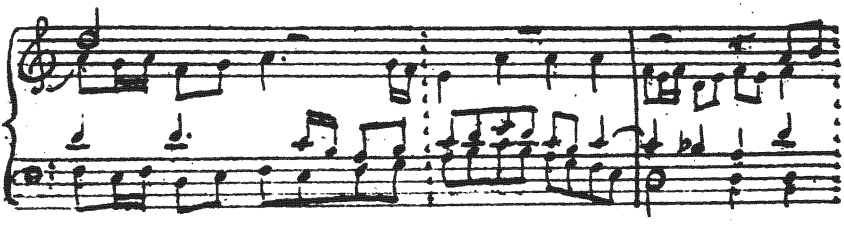


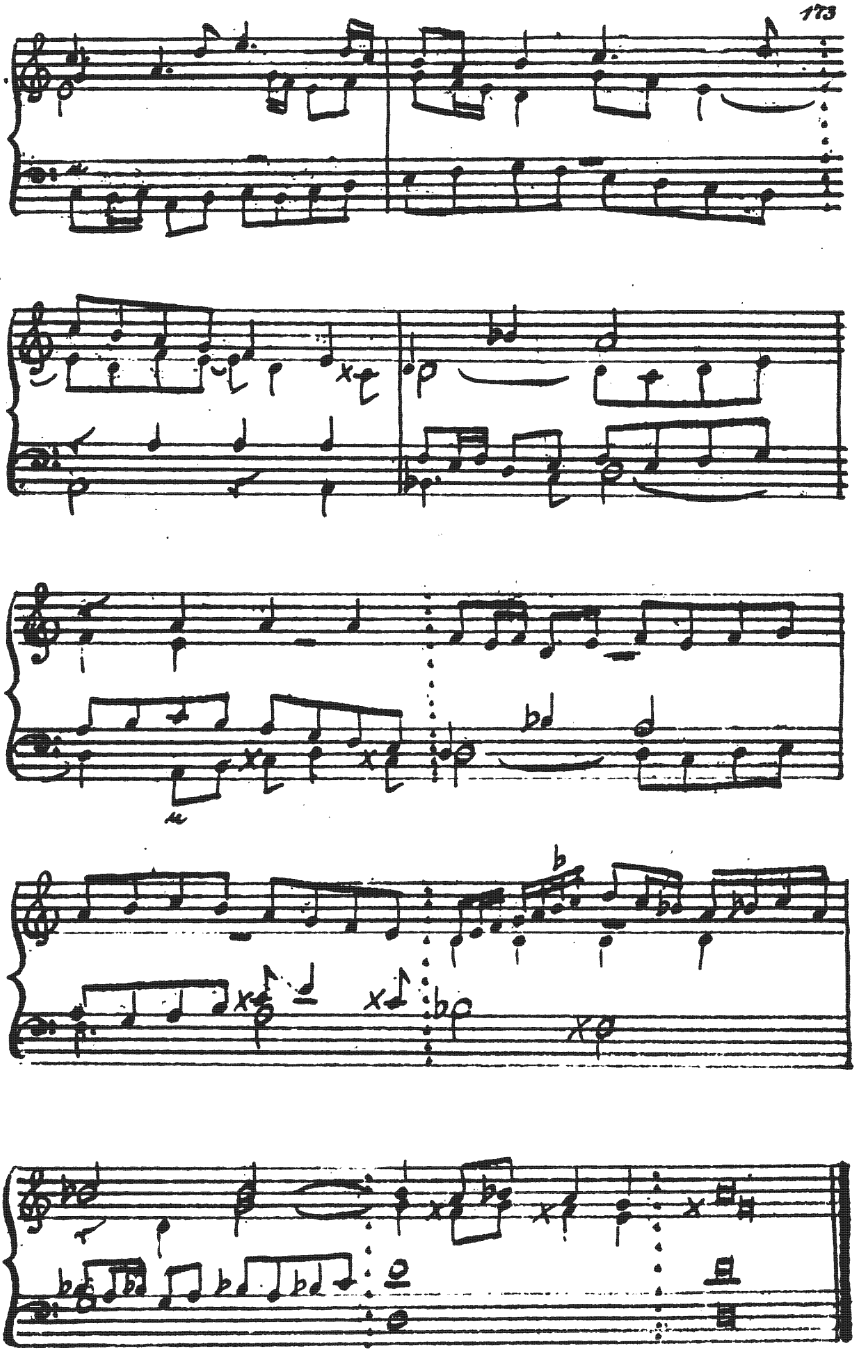
*) Orig. d statte.











MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Die Opernhäuser Neapels

von

Dr. H. M. Schletterer.

In der Entwicklungsgeschichte der Oper nehmen die Bestrebungen und Errungenschaften der neapolitanischen Tonschule einen wichtigen Platz ein. Abgesehen davon, dass schon in sehr früher Zeit theatralische Spiele in Neapel Pflege und Aufmunterung fanden, gingen auch aus den berühmten Musikinstituten dieser Stadt die bedeutendsten italienischen Tonmeister des 18. Jahrhunderts hervor. Hier gewann die Oper jene stereotype Form, die durch einen langen Zeitraum mafsgebend für sie blieb und jene in sich fest geschlossene Gestalt, welche die italienische in diametralen Gegensatz zur französischen Oper brachte. Denn während die Grundelemente der letzteren Tanz und Chor blieben, suchte erstere ihren Schwerpunkt ausschliefslich im Einzel- im Sologesange, so dass selbst Duette und Terzette spärlich angewendet wurden, der Chor fast ganz von der Bühne verschwand und der Tanz nur in selbständigen Balleten noch Zulassung auf dem Theater fand. Der französische Operngesang, in welchem zufolge des nie aus dem Auge verlorenen Strebens nach dramatischem Ausdrucke, das Deklamatorische das melodische Element von Anfang an überwog, artete allmälig in ein wüstes, äufserlich durch starkes Auftragen die grassesten Effekte beabsichtigendes, innerlich kaltes Geplärre aus. Die Italiener dagegen, die stets für einen schönen Gesang und wohlgeschulte Stim-

men schwärmten, brachten die Gesangskunst zu vollkommenster Ausbildung und erzogen namentlich in den neapolitanischen Konservatorien alle jene von ihrer Zeit so maſslos bewunderten, gefeierten und verhätschelten Virtuosen, die mit ihren süſsen Weisen und Tönen und glänzenden Passagen und Trillern die Welt eroberten und mit denen zugleich Name und Werke ihrer komponirenden Landsleute in die entferntesten Länder und auf alle Bühnen Europas (mit Ausnahme Frankreichs, das sich italienischen Einflüssen mit äuſserster Hartnäckigkeit entgegenstemmte) kamen, allerwärts wälscher Kunstübung zu Siegen und Triumpfen verholfend. Das auf allen übrigen Gebieten höherer Bildung die bessere Gesellschaft beherrschende Frankreich blieb auf dem der Tonkunst vorläufig noch ohne jeden weitergreifenden Einfluss.

In musikalischer Beziehung sich starr gegen jede äuſsere Einwirkung abschlieſsend, von der Meinung erfüllt, die vollkommenste Musik, die beste Oper der Welt zu haben, blieb es völlig isolirt, die Werke Lully's und seiner Nachfolger wurden fast nur in Paris aufgeführt. Ein unbeugsames Verharren in hergebrachten Formen, Gewohnheiten und Anschauungen führte beide Richtungen endlich zum Verfalle. Die im höchsten Grade entwickelte Gesangsfertigkeit der Italiener trug zum Niedergange ihrer Kunst ebenso bei, wie das übertrieben zugespitzte, die Schulung der Stimme, die Principien des Kunstgesanges unterschätzende und vernachlässigende Pathos der französischen Sänger. Die Italiener brachten ihre erlangte Gesangsvirtuosität zuletzt dahin, jede dramatische Forderung zu missachten und nur in der Geltendmachung persönlicher Vorzüge das Ziel künstlerischer Bestrebungen zu erkennen. Unbegrenzter Künstlereitelkeit, die nur das eigene Ich und seine Interessen im Auge behielt, ward rücksichtslos jede dramatische Wahrheit geopfert. Erst am Ende des vorigen und in unserem Jahrhundert gelang es, namentlich in Folge des Dazwischentretens deutscher Meister wie Gluck und Mozart, die divergirenden Richtungen zu versöhnen und zu vereinigen und der Oper eine Gestalt zu geben, die dem dramatischen Inhalt und den Forderungen des Kunstgesanges gleicherweise gerecht werden konnte.*)

Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts existirte in Neapel, nahe der Chiesa dell' Incoronata, ein Theater, *la Commedia vecchia,* das die Genueser gegen 1587 ankauften, um nach seiner Entfernung die

*) Der folgenden Darstellung liegt zu Grunde: „La Scuola musicale di Napoli per Francesco Florimo. Vol. IV. Napoli 1881."

Chiesa S. Giorgio (die genuesische Kirche) auf dem Platze desselben zu bauen. Doch noch ehe dies sich ergeignete, galt schon (seit 1583) das *Teatro S. Bartolomeo* als das vornehmste, wie es denn auch lange das einzige blieb. König Philipp II. von Spanien, der das Patronatsrecht desselben und Anspruch auf einen Gewinnanteil aus den Aufführungen hatte, trat beides dem Spital dei Incurabili ab. Das Gebäude wurde während der Masaniello'schen Revolution (1647) sehr beschädigt, da die auf der Strafse kampirenden spanischen Soldaten das Holzwerk aus demselben rissen, um damit ihre Lagerfeuer zu unterhalten. Der Vicekönig, Conte di Ognatte, liefs es jedoch wieder vollständig restauriren und verlegte dorthin die nach venetianischem Vorbilde eingerichteten musikalischen Comödien, die seither in einem, dem Ballspielhause gegenüber gelegenen Saale des k. Palastes aufgeführt worden waren. Eine Feuersbrunst zerstörte 1681 das Haus zum zweiten Male, das dann aber, nachdem es mit grofsen Kosten schöner wieder aufgebaut war, bis 1737 im Gebrauch blieb. Seiner Maschinen und Dekorationen wegen, von Bibbiena*) und Cesare del Po angefertigt, wie um der bezaubernden Stimmen der an ihm engagirten Künstler willen, ward es in ganz Italien berühmt. Hier sangen die Bulgarelli (Marianna Benfi) gen. la Romanina (1684—1734), die Vittoria Tesi-Tramontini († 1775), die Margherita Durastanti, die Faustina Bordoni-Hasse, Carlo Broschi-Farinelli (1705—82), Antonio Bernacchi (1700—1740) und viele andere Gesangsgröfsen. Hier brachten A. Scarlatti, Giov. Bononcini, N. Porpora, Fr. Feo, A. Lotti, G. F. Händel, L. Leo, L. Vinci, A. Hasse, G. Porta, G. B. Pergolese und ihre Zeitgenossen ihre bahnbrechenden und vielbewunderten Opern zu erstmaliger Darstellung.**)

Als das Teatro S. Carlo gebaut wurde, erwarb dessen Baumeister, Angelo Carasale, diese Concurrenzbühne und liefs an ihrer Stelle die Kirche la Graziella herstellen. Er verwendete zu deren inneren Einrichtung, was sich vom Theater herübernehmen liefs. Wenn man aus einem Gässchen linker Hand, aus dem man heute zur Sakristei ge-

*) Die Bibbiena, berühmte Maler und Architekten, stammten aus Bologna. Der Vater dieser Künstlerfamilie war Giov. Maria Galli da Bibbiena, il Vecchio (1625—65); sein Sohn Ferdinando (1658—1741) und sein Enkel Giuseppe (1696—1756) wurden in alle grofsen Städte Europas berufen, um die innere Einrichtung der Theater zu besorgen. Viele der von ihnen prachtvoll inscenirten Festspiele sind uns in herrlichen Kupferwerken erhalten.

**) Florimo zählt von 1668—1736 123 hier gröfstenteils zum ersten Male gegebene Opern auf. Dies Verzeichnis ist jedoch kaum vollständig.

langt, in dieselbe eintritt, erkennt man noch den Eingang zu den Logen und die Treppe, die zu ihnen führte; ebenso ist das Parterre noch deutlich zu unterscheiden.

Das musikalische Genre, in dem sich die Neapolitaner zuerst auszeichneten, war das der Commedia (Dramma) lirica. Neapolitanische Tonsetzer wurden an die entferntesten Höfe berufen, um dort neue Werke zu schreiben oder ihre älteren zur Aufführung zu bringen. Aber neben ernsten, der Gattung der Opera seria zuzuzählenden Schöpfungen gedieh hier und entwickelte sich, gepflegt und unterstützt von den auserlesensten Talenten, unter dem lachenden Himmel und dem, lebensfrohen Scherzen und heiterer Laune so zugänglichen Volke Neapels auch das Intermezzo und die Opera buffa in üppichster Mannigfaltigkeit und reichster Fülle.

Derartige Kompositionen des komischen Genres, ächte Kinder des ausgelassenen und von keiner Sorge zu trübenden neapolitanischen Volkscharakters, vielfach auch in dem so charakteristischen Dialekte Neapels geschrieben, wurden schon in frühester Zeit auf den kleinen Uebungsbühnen der Konservatorien aufgeführt. Die Schulen di S. Onofrio, della Madonna di Loreto, della Pietà de' Turchini, di S. Sebastiano, di S. Pietro a Majella, des Real Albergo de' Poveri und des Collegio de' Nobili, besafsen alle kleine, primitive Theater, auf denen die Zöglinge dieser Anstalten, sei es als Komponisten oder als Sänger und Instrumentisten, ihre ersten Versuche wagten. Viele der besten Meister und berühmtesten Virtuosen errangen hier ihre frühesten Ruhmeskränze und einen Namen, der ihnen die glänzende Bahn, die ihnen zu durchlaufen vorbehalten war, erschloss und erleichterte. Das vornehme, sehr kunstsinnige Publikum Neapels zeigte sich stets in hohem Grade für diese Aufführungen interessirt, und manche arme talentvolle Schüler, deren künstlerische Begabung man bei solchen Gelegenheiten erkannte und freudig förderte, fanden hier nach ersten gelungenen Leistungen hochherzige Mäcene.

Zur Zeit der Commedia vecchia und noch bevor das Teatro S. Bartolomeo erbaut war, wird schon des neben der Chiesa della Pace errichteten *Teatro della Pace* (nach einem gegenüberliegenden Gässchen, Vico della Lava, auch Teatro della Lava genannt) einer wirklichen Volksbühne gedacht. Auf ihr gewannen zugleich die älteren nepolitanischen Bühnendichter Lorbeeren und Ruf, besonders der berühmte Pietro Trinchera, der leider eines Stückes („Tavernola Abbenturosa") wegen, in dem er einen unwissenden Einsiedler

verhöhnt hatte, bis an sein Lebensende im Kerker schmachten musste.*)

Der Graf Ognatte, dem man schon das Teatro S. Bartolomeo zu verdanken hatte, liefs 1652 auch das, neben der den Florentinern gehörigen Chiesa S. Giovanni Evangelista gelegene *Teatro dei Fiorentini* erbauen. Zuerst wurden hier, von eigens zu diesem Zwecke verschriebenen spanischen Komödianten, spanische Stücke aufgeführt. Im Jahre 1700 aber wurde es für die Darstellung der Melodrammatiche (Melodramen) eingerichtet und noch 1772 von dem Architekten Fr. Scarola bedeutend vergröfsert. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre 1706—1820.

Seit 1819 giebt die Compagnie dramatiche di prosa (zuerst unter Direktion des Cavaliere Adamo Alberti) hier ihre Vorstellungen. Der Theaterraum ist schön und grofs mit 5, je 17 Logen zählenden Rängen; die Prosceniumslogen nicht gerechnet. Das Teatro de' Fiorentini, das in den ersten Jahren nach 1706 noch häufig Dramen aufführte, wurde mit dem Teatro nuovo die wichtigste Pflanzstätte der Opera buffa. Es galt als hohe Auszeichnung eine Oper hier zur Aufführung bringen zu können. Mit dem Drama „L'Ergasto" beginnt, Oct. 1706, Tomaso de Mauro die glänzende Reihe berühmter Komponisten, die dieser Bühne mit Vorliebe ihre Kräfte widmeten; Valent. Fioravanti schliefst sie mit dem Drama „Adelaide e Comingio pittore".**) In einem Zeitraum von 114 Jahren hat fast jeder italienische Tonsetzer von Bedeutung für sie gearbeitet. Unter den 371 Stücken die Florimo's unvollständiges Verzeichnis als bis zum Jahre 1818 aufgeführt angiebt, fanden sich mit vielen ihrer besten Werke vertreten: A. Scarlatti, A. Lotti, N. Porpora, L. Vinci, L. Leo, G. de Majo, Gaet. Latilla, G. B. Pergolese, G. Fischetti, N. Logroscino, N. Jomelli, N. Porpora, N. Piccinni, T. Traetta, P. und C. Guglielmi, V. Anfossi, A. Sacchini, D. Cimarosa, G. Tritto, G. Paisiello, Ferd. Paër, P. Generali, S. Mayr, Mich. Carafa, St. Pavesi und in den letzten

*) Florimo nennt aus den Jahren 1724—67 20 auf dem Teatro della Pace aufgeführte neue Comödien, darunter 11 von Trinchera gedichtete; unter den Komponisten findet man die Namen L. Vinci, P. Comes, N. Logroscino, D. Fischetti u. s. w. Den obigen Angaben entgegen steht die Bemerkung, dass dies Theater am 15. Mai 1724 unter Direktion von P. Farina und Ign. Manfredi eröffnet worden sei. Wahrscheinlich datirt von diesem Jahre die Blütezeit dieser Bühne.

**) Dieses Stück erschien 1817 unter dem Titel: „La morte di Adelaide, o Adelaide e Comingio Romiti", Azione tragicomica und 1818 als: „Gli amori di Adelaide e Comingio", Dramma.

Jahren noch Gioacchino Rossini. Diesen ruhmreichen Meistern entsprachen auch die hier thätigen Gesangskräfte ersten Ranges, z. B. Cat. Testi, Madd. Molinari, Laura Borghese, Laura und Marianna Monti, Celeste Coltellini, Cam. Marca-Guidi, Car. Miller, Girol. Dardanelli, Marg. Chabrand, Giuseppe und Fort. Aprile, Gaet. Crivelli, Fel. Pellegrini, Dom. Donzelli, G. B. Rubini, Fil. Galli; ferner die unübertrefflichen Buffo's Ant. und Carlo Casaccia und Gen. Luzio.

Das *Teatro nuovo* wurde 1724 auf dem Platze des Giardinello di Monte Calvario ebenfalls von Carasale (oder von Dom. Ant. Vaccaro) erbaut und nach dem Garten, in welchem es stand und der naheliegenden Kirche, zuerst Teatro sotto Monte Calvario genannt. Nach seiner späteren Restauration erhielt es dann den Namen Teatro nuovo. Es war dem Teatro Fiorentini ein gefährlicher Rival. Hier, als dem eigentlichsten Tummelplatze übersprudelnder Laune und heiterster Bühnenspiele, produzirten sich die in den altneapolitanischen Maskenspielen excellirenden Künstler des Teatro S. Carlino, welches, unterirdisch und in einem obscuren Winkel gelegen, der Hof, den derartige Spiele sehr amüsirten, nicht wohl besuchen konnte. In der Folge wurde das Teatro nuovo einer lombardischen Truppe überlassen, bald aber wieder Opernbühne und hier namentlich wurden jetzt, nachdem einzelne der kleinen Schultheater eingegangen waren, die von Lehrern und Schülern der Konservatorien komponirten lustigen Singspiele erstmalig aufgeführt. Aber auch berühmte Meister, wie Ant. Orefice mit dessen Commedia „Lo Simmile" 1724 das Theater eröffnet wurde, P. Auletta, L. Leo, G. Fischetti, L. Vinci, N. Jomelli, P. Guglielmi, N. Porpora, N. Logroscino, G. Latilla, G. B. Pergolese, T. Traetta, N. Piccinni, A. Sacchini, P. Anfossi, G. Paisiello, D. Cimarosa, G. Sarti, A. Salieri, G. Spontini, V. Fioravanti, St. Pavesi, S. Mayr, N. Vaccaj, G. Pacini, S. Mercadante, P. Generali, G. Rossini, G. Donizetti, Mario Aspa, L. Ricci, G. Verdi u. s. w. und talentvolle junge Männer, die nicht im Collegio di S. Pietro a Majella oder anderen Anstalten ihre Studien gemacht hatten, wie G. Miceli, Errico Sarria, N. d'Arienzo arbeiteten für dies Theater. Nach dem Brande im Jahre 1861 zogen die Buffo's von S. Carlino dort ein. Unter dem Impresario Gius. Luzj verlor es jedoch sein Renommé, denn jetzt gewannen die Operetten von Offenbach, Lecocq, Strauss, Suppé u. s. w. die Oberhand. Der Inhalt französischer und deutscher Lorettenstücke

scheint dem Geschmacke der Neapolitaner, die doch ein gehäuftes Mafs derber Komik recht wohl vertragen können, denn doch allzu gepfeffert zu sein. Bewegen sich auch die italienischen Buffonerien nicht stets auf dem Parquetboden strenger Sitte, schmalose Zweideutigkeiten und cynische Darstellungen im Genre höherer Zotologie will das bessere Publikum Neapels nicht auf dem Theater sehen. Der zahlreiche Besuch, den trotzdem diese Aufführungen fanden und finden, ist meist nur auf Rechnung der Fremden zu schreiben, die wohl oder übel und möglichst ungenirt ihre Abende hier todtzuschlagen suchen.

Das Teatro nuovo, fast ausschliefslich der burlesken Muse geweiht, denn neben zahllosen Komödien, Scherzen, Narrheiten und Farcen die dort aufgeführt wurden,*) finden sich nur ganz wenige Dramen, galt als Hochschule für die Komiker und die italienischen Vertreter dieses Genre's waren von jeher berühmt und galten als vorzüglich in ihrem Fache.

Die glänzendste und zufolge ihrer künstlerischen Leistungen angesehendste Bühne Neapels ist das königliche *Teatro S. Carlo*, 1737 von König Karl III. erbaut. Zeichnungen und Pläne dazu lieferte der Brigadier Giov. Medrano, ihre Ausführung war, wie schon gesagt, dem berühmten Carasale anvertraut. Dieser für seine Arbeit begeisterte Baumeister überschritt leider die ihm zur Disposition gestellte Summe und König Karl, minder liebenswürdig als die Magistrate solcher Städte, in denen gelegentlich prachtvoller Theaterbauten schon Aehnliches vorgekommen sein soll, liefs zur Strafe dafür diesen ausgezeichneten Architekten im Castel S. Elmo bis zu seinem Tode einkerkern. Die grofse Dürftigkeit, in der er sich nach Fertigstellung des Baues befand, so dass er sogar auf Kosten der Gemeinde im Gefängnis ernährt werden musste, war den königl. Rechnungsbeamten kein genügender Beweis seiner Uneigennützigkeit und Redlichkeit. (Fortsetzung folgt.)

*) Florimo giebt die Titel von 582 Werken an, die dort zwischen 1724 bis 1878 aufgeführt wurden.

Conrad Hagius aus Rinteln

(vgl. Fétis IV p. 199)

war im Jahre 1589 Musicus im Dienste Johann Wilhelm's, Herzog in Jülich, Cleve und Berg, Graf zu Mark und Ravensberg etc. wie aus dem folgenden Titel hervorgeht:

Die Psalmen Dauids | Wie die hiebeuor in allerlej art Reymen vnd Melodeyen | durch den Herrn Casparum Vlenbergium in Truck verfertigt | newlich abgesetzt | vnd allen anfangenden Schülern der Music zu dienst einfeltig mit vier Stimmen zugerichtet: | Durch | Conradum Hagium Rinteleum | Dieser zeit des Durchleuchtigen | Hochgeboren Fürsten vnd Herrn | Herrn Johans Wilhelmn | Hertzogen zu Gülich | Cleue vnd Berg, Grauen zur Marck vnnd Rauenſsberg | Herrn zu Rauenstein | etc. Musicum. || Gedruckt zu Düsseldorff durch Albert Buyfs | im jahr nach Christi geburt funffzehenhundert neun vnd achtzig.

Dedication des Verfassers von Düsseldorf aus vom 12. Oktober 1589: dem Wirdigen vnnd Wolgelehrten Herrn *Casparo Ulenbergio* Canonichen des Stiffts zu S. Cuniberts in Cöln | auch Pastorn der Pfarr daselbs | meinem grofsgünstigen Herrn vnd freunde.

W. Bäumker.

Mitteilungen.

* Die Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig bei Rieter-Biedermann, bringt folgende beachtenswerte Aufsätze:

Musik- und musikalische Instrumente in Japan. Spalte 28 u. f.
Johann Ludwig Böhner. Sp. 33 u. f.
Giovanni Battista Pergolese. Sp. 65.
Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler. Sp. 74.
Reinhard Keiser war niemals in Russland. Berichtigung eines alten Irrthums. Sp. 385.
Die Familie Herschel. Sp. 427.
Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. Von Prof. Dr. von Schafhäutl. Sp. 433.
Sourindro Mohun Tagore, ein indischer Dichter-Componist. Von Felix Vogt. Sp. 465.

* Soeben erschien der 6. Band von *Edmond Vander Straeten's* La Musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle. Bruxelles, G.-A. Van Trigt. 1882. In 8°, XII und 599 Seiten, nebst 10 Portraits, Briefen im Autograph und Noten. Eine Besprechung desselben wird in einer der nächsten Hefte erfolgen.

* Ueber die *Μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Kirchentöne aus den altgriechischen Oktavengattungen von *Dr. Hugo Riemann.* Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. Classe der k. b. Akademie d. Wiss. 1882. Band II. Heft I. 16 Seiten.

* Der von Herrn E. Bohn veranstaltete Druck des Kataloges der in den Breslauer öffentlichen Bibliotheken sich befindenden alten Musikdrucke ist vollendet und steht den Mitgliedern ein Exemplar zum Preise von 10 Mk. zur Verfügung. Zu beziehen direct von Herrn E. Bohn, Organist in Breslau, Sandkirche 2.

* Hierbei 2 Beilagen: 1) Das deutche Lied, 2. Bd. Seite 235–242. 2) Ein Katalog von Alessandro Vincenti von 1619, veröffentlicht durch Herrn Frz. Xav. Haberl, Seite 1—8.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIV. Jahrgang. 1882.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Die Opernhäuser Neapels

von

Dr. H. M. Schletterer.

(Fortsetzung.)

Von der Stunde an, da Medrano den Grundriss zu zeichnen begann, bis zum 20. Januar 1740, da mit dem Dramma: „Il Trionfo di Camilla" von N. Porpora der neue Tempel der Musen eröffnet wurde, hatte man an dem Baue gerade 270 Tage angestrengt gearbeitet. Mit allen Nebenwerken wurde er aber erst unter König Ferdinand IV., 1767, vollendet. 40 Jahre später erhielt der Architekt Ferd. Fuga den Auftrag sein Inneres zu renoviren. Er that es, aber mit wenig Geschmack. Die Wände wurden durch ihn mit Spiegeln versehen, über dem 6. Rang ein Mauerkranz mit 7 Palmen angebracht. Erst 1810, nachdem die Napoleoniden zur Herrschaft gelangt, brachte auf Befehl Joachim Murats der Architekt Cavaliére Ant. Niccolini aus Florenz sowohl in der Ausschmückung des Saales, wie im Plan und der Facade wichtige Verbesserungen an. Durch Feuer 1816 vollständig zerstört, wurde es von demselben, mit einem Kostenaufwande von 230,000 Dukaten, binnen 7 Monaten (davon waren 40 Tage allein nötig den Schutt hinwegzuräumen) wieder neu aufgebaut. 1844 erstmalig restaurirt, wurde es noch in den letzten Jahren und zwar nach Plänen Fausto Niccolini's wiederholt reich und glänzend verschönert.

König Karl III. [VII.] (geb. 1716, König beider Sicilien 1738—59, König von Spanien 1759—87) ein thätiger, einsichtsvoller und für das Wohl seines Landes sehr besorgter Regent, war zwar den Künsten

im Allgemeinen nicht abgeneigt, hatte aber keinerlei Passion für Musik oder Theater. Nicht so seine von ihm aufserordentlich geliebte Gemalin, Marie Amalie von Sachsen, (1714—60), Tochter des Polenkönigs August III. mit der er seit 1738 verheiratet war. Sie vermisste schmerzlich die edlen Kunstgenüsse des heimatlichen Dresdner Hofes. Um ihr gefällig zu sein, besuchte der König mit ihr manchmal das Teatro S. Bartolomeo. Dasselbe lag aber in einer hässlichen, sehr schwer mit einem Wagen zu passirenden Strafse. Eines Abends, da sich beide wieder dahin begeben wollten, stürzten die Pferde. Die erschrockene Königin gelobte, sobald sie wieder zu sich gekommen war, ihrem Gatten, dass sie, trotz ihrer Leidenschaft für das Theater, das von S. Bartolomeo nie mehr betreten wolle. Um sich ihr für dieses Opfer und ihre Liebe erkenntlich und dankbar zu erweisen und sie zufrieden zu stellen, fasste der König den Entschluss, in der Nähe des königl. Schlosses eine Opernbühne erbauen zu lassen, die an Gröfse und Glanz alle Theater Europa's übertreffen sollte. Die heute sichtbare prachtvolle Facade und die Vorhalle von S. Carlo sind jedoch erst ein Werk des berühmten florentinischen Architekten Niccolini, der mit seinen bewundernswürdigen, dem Könige Murat s. Z. vorgelegten Plänen, alle Mitbewerber, sogar den Franzosen Lecomte, aus dem Felde schlug. Die geschmackvollen Ausschmückungen des Saales gewannen den enthusiastischen Beifall des Publikums. König Murat liefs während der ersten Vorstellung im neurestaurirten Hause Niccolini in seine Loge bescheiden und überreichte ihm da eigenhändig die Verdienstmedaille, indem er sagte: „Ich, als Soldat, habe die Pflicht Sie auf dem Schlachtfelde zu dekoriren; das Feld Ihres Sieges ist dies schöne, von Ihnen erbaute Theater.“ Sechs Jahre später teilte nach der Generalprobe eines Ballets, während man eben beschäftigt war das Haus zu schliefsen, eine nachlässig ausgelöschte Lampe dem Vorhange und den Soffitten Feuer mit. Wenige Stunden genügten, den herrlichen Bau in einen Ruinen- und Aschenhaufen zu verwandeln.

S. Carlo sollte nun noch grofsartiger aus seinen Trümmern erstehen. Die genialen Pläne und die geringeren Kostenanschläge Niccolini's liefsen den Impressario Dom. Barbaja für diesen vorzüglichen Architekten sich entscheiden. Mit „Il Sogno di Partenope“ von S. Mayer wurde am 12. Januar 1817 das neuerstandene Haus wieder eröffnet.*) Das am gleichen Abende gegebene Ballet war „La Virtu

*) Koulissen, Soffitten und Vorhang waren gemalt von Gius. und Anselmo Cammerano, Fr. Stille und Casp. Mugnai. Alle Sculpturen hatten Angelo Vivo

premiata“ von Duport, mit Musik vom Grafen Wenzel Robert von Gallemberg, einem Dilettanten und s. Z. sehr bekannten Balletkomponisten, dem Gatten der durch Beethovens Liebe unsterblich gewordenen Giulietta Guicciardi.

Niccolini hatte noch die Genugthuung, unterstützt bei dieser Arbeit von seinem Sohne Fausto, 1844, das Teatro S. Carlo in allen seinen Teilen verbessern und restauriren zu dürfen. Er liefs alle Bühnenvorrichtungen neu fertigen, die Parterresitze aus Eisen konstruiren und durch den Cav. Gius. Mancinelli einen neuen Vorhang malen, der als eine ganz besondere Zierde des Hauses angesehen und nach Verdienst gepriesen wurde.*) Während nun aber das Gebäude in seiner prachtvollen Ausschmückung, ohne zu altern, durch

und Gennaro Avete, die Ornamente Carlo Beccali angefertigt. Die Maschinen wurden unter Leitung des Giac. Pregliasco hergestellt. Die Dekorationen des Ballets hatte ein Schüler Niccolini's, Franc. Tortoli, die der ländlichen Scene Luigi Gentile, die der Oper Raff. Trifari und Sacchetti gemalt.

*) Niccolini erst liefs die schöne Facade fertig stellen, die einen Porticus mit fünf, von korintischen Säulen gestützten Bogen zeigt, deren erster, dritter und fünfter den prachtvollen zum Theater führenden Treppen entspricht, während die andern Nischen mit den Statuen Apoll's und Minerva's bilden. Der Fries stellt die Wunder der Lyra durch Amphion und Orpheus, Apoll und die Musen und die Vergötterung des Sophokles und Euripides dar. Ueber dem Portikus befindet sich eine Ballustrade von Kalksinter, getragen von vierzehn jonischen Säulen aus weifsem Marmor und nach oben durch ein dreieckiges Giebelfeld abgeschlossen, in dessen Mitte sich eine stehende Partenope, die Genien der Tragödie und Komödie krönend, darstellt. In den Nebenfeldern befinden sich zwei Dreifüfse; auf den herrlich gemalten Wandflächen der beiden äufsersten Seiten sieht man mit grofsen Lettern die Namen der Triumphatoren des italienischen Theaters eingegraben: Alfieri, Metastasio und Goldoni; Pergolese, Jomelli und Piccinni. — Die die Vorhalle umgebenden Säle wurden, nachdem sie erst als öffentliche Spiellokale gedient, von Ferdinand II. der Akademie der Cavaliere überlassen, seit dieselben ihr bisheriges Gesellschaftshaus, den Palast Berio, abgegeben hatten. 1861 wurden sie restaurirt und finden nun die Bälle dort statt, welche die neapolitanischen Patrizier und angesehenen Personen des Bürgerstandes, denen die königl. Erlaubnis zu deren Besuche ward, veranstalten. Das Lokal führt jetzt den Namen: Casino dell'Unione. Der mit den reichsten Verzierungen und Basreliefs geschmückten Aufsenseite der Facade entspricht das Innere des Hauses. Niccolini behielt bei dem Neuaufbau, 1816, die frühere Form eines Halbkreises für den Zuschauerraum bei. Das Parterre ist 24,70 Meter lang, 23,67 Meter breit, die sich darüber erhebenden 6 Ränge mit je 32 Logen sind blendend mit Gold und den manigfaltigsten Verzierungen ausgestattet. In den 4 mittlern Reihen zeigt immer die vierte Loge vergoldete Basrelifs, Genien und Wappenschilder, welche Poesie, Musik und Tanz versinnlichen. In der Mitte über dem Eingange befindet sich auf vergoldeten Palmen ruhend und von einer purpurnen Draperie umgeben, welche, von der Krone herabfallend, beiderseits von Siegesgöttinnen zusammen-

viele Jahrzehnte unbestritten den Ruhm behaupte, Europa's schönste Bühne zu sein, sank es in seinen künstlerischen Leistungen mehr und mehr herab. Zu der Höhe, zu der es in letzter Zeit noch Komponisten wie Rossini, Bellini und Donizetti, Gesangskünstler wie Rubini und Lablache, die Colbran und Malibran erhoben hatten, vermochte sich S. Carlo in der Folge nicht wieder aufzuschwingen. Es besitzt heute nur noch einen Schatten seines ehemaligen Rufes.

Das Teatro S. Carlo war die Pflegstätte der Opera seria, des Dramma und Melodramma, der Tragedia lirica. Auch Oratorien, Cantaten und Hymnen wurden bei besondern Gelegenheiten hier aufgeführt, so 1792 die Azione sacra: „Gionata" von N. Piccinni, 1821 das Oratorio: „La Creazione del mondo" von J. Haydn. Da die Opera seria ursprünglich den Tanz nicht acceptirt hatte, wurden Ballete nur in gesonderten Vorstellungen gegeben. Erst 1877 findet sich eine Opera-ballo („Il Guarany" von C. Comes) verzeichnet. Bekanntlich mussten die Ballettänzerinnen im Interesse guter Sitte in Neapel grüne Hosen tragen. 550 verschiedene Werke zählt Florimo auf, die zwischen dem 20. Januar 1740 und dem 10. April 1880 in S. Carlo zur Aufführung kamen. Neben den glänzendsten Namen der italienischen Schule: Porpora, Perez, Leo, Jomelli, Gallupi, Piccinni, Traetta, Sacchini, Paisiello, Majo, Anfossi, Fischetti, Zingarelli, Cimarosa, Alessandri, Guglielmi, Sarti, Paër, Pavesi, Spontini, Fioravanti, Rossini, Mercadante, Carafa, Generali, Donizetti, Pacini, Vaccaj, Bellini, Verdi u. s. w. begegnet man auch vielen mit einer bedeutenden Anzahl von Opern vertretenen deutschen Meistern: A. Hasse (1759), J. Bach, Misliwecek, Gluck, Schuster, Sterkel, Pleyel, Winter, Himmel, Mozart (1809 „La Clemenza di Tito") S. Mayer,

gefasst wird, zwei Logenräume einnehmend und durch zwei Stockwerke gehend, die königl. Loge. Nicht minder prächtig ist der 20,62 Meter breite über das Proscenium sich wölbende Bogen verziert. Ueber den, auf die theatralischen Künste sich beziehenden Sculpturen bemerkt man eine die Zeit personificirende Figur, die mit hocherhobenem Finger auf einer über ihrem Haupte befindlichen runden Scheibe die Stunden anzeigt, während eine Sirene sie gleichsam zurückzuhalten sucht. die Opernbesucher an die enteilende Zeit zu erinnern. Die Decke deutet die Form eines grofsen Zeltes an. Ein von jeder Logenwand des sechsten Ranges ausgehender goldener Schaft scheint dasselbe zu stützen. Vom Saume der Zeltwand fallen aus einem gelben, liliengeschmückten Felde kostbare Goldfransen auf die Logen herab. In der Mitte der, mit heiteren Figuren belebten Plafondfläche sieht man Apoll der Minerva die hervorragendsten Poeten von Homer bis Aliferi zuführen. Diese ganze bewundernswürdige Malerei ist von Gius. Cammerano.

Meyerbeer und Flotow (1865). Französische Tonsetzer erscheinen seit 1862: Auber, Gounod, Halevy. Dass allen diesen beberühmten Komponisten stets die hervorragendsten Gesangskräfte zur Seite standen, ist selbstverständlich. Kein berühmter Künstlername fehlt im Zeitraume von 140 Jahren dem Mitgliederverzeichnisse dieser grofsartigen Bühne.

Um 1700 existirte unter den Treppen des Hauptthores der Chiesa S. Giacomo eine kleine Bühne, die sich nur mit Dialektkomödieen befasste und die originellen Maskenspiele pflegte, die eine Eigentümlichkeit des italienischen Theaters sind. In Neapel standen Kirchen und Schauspielhäuser stets in engster Beziehung. In der Regel baute man die letzteren dicht an die ersteren und benannte sie, wie wir gesehen, auch immer nach dem Kirchenheiligen. In vorliegendem Falle aber war das Theater sogar in die Kirche hineingebaut, wenn auch nur unterirdisch. Im Jahre 1770 jedoch wurde dies Theaterchen aus seinem alten Lokale ausgewiesen und sah sich die Gesellschaft nun gezwungen, sich ein eigenes zu errichten, was dicht neben dem Orte ihrer seitherigen Thätigkeit geschah. So entstand das Teatro *S. Carlino*. Von jetzt an gab man daselbst zeitweise auch komische Opern. Florimo führt allerdings deren nur fünf an, aber sein Verzeichnis dürfte nicht vollständig sein. In einer derselben („L'Erede senza credità" von Palma) betrat 1812 der junge Lablache, bisher Schüler des Collegio di S. Sebastiano und des Conservatorio della Pietà de' Turchini zum ersten Male und zwar sehr erfolgreich die weltbedeutenden Bretter, auf denen ihm eine so ruhmreiche Zukunft beschieden war. Heute ist auch dies Thater sehr herabgekommen. Die Schauspieler gestatten sich einem massenhaft zuströmenden Publikum gewisse Albernheiten vorzugaukeln, in denen der Anstand nicht immer respektirt und Sitten und Handlungsweise des neapolitanischen Volkes in übel angebrachten Uebertreibungen dargestellt werden.

Im vorigen Jahrhundert gab es in Neapel eine Militärverwaltung der gewisse Vorteile und Gewinne, „lucri", gewährt waren. Nach Aufhebung des Jesuitenordens durch Clemens XIV., Ganganelli, 1773, wurde derselben auch die Administration der Güter dieses Ordens aufgebürdet. Die Kasse hiefs nun Fondo della separatione dei lucri. Aus ihrem Rentenüberschusse liefs man 1779 durch den Architekten Fr. Securo das Teatro del Fondo erbauen, auf dem zuerst heroische Schauspiele und Ballete, dann Komödieen und Grotesktänze Pflege fanden. Zur Mitwirkung in den Aufführungen waren

die Künstler von S. Carlo verpflichtet. Dramen, Tragödieen, Komödieen, Melodramen, Farcen, Opere semiserie und Oratorien wurden hier stets im bunten Durcheinander gegeben. Später wurde es einer Schauspielergesellschaft abgetreten und die Musik verstummte fast gänzlich in ihm, doch kamen in Folge der Bemühungen des Impresario Giov. Trisolini hier Cimarosa's „Matrimonio segreto", Mozart's „Don Giovanni", „Le Nozze di Figaro" und „Cosi fan tutte", Donizetti's „Elisire d'Amore", Herold's „Zampa", Boieldieu's „La Dama bianca" und manche andere vortreffliche Werke, nach Florimo im Ganzen binnen 109 Jahren 303 Opern zur Aufführung. Namentlich wurden hier während des Sommers komische Opern gegeben. Leider aber scheinen moderne Tonsetzer nur für das Tragische noch Vorliebe, für das natürlich Heitere und Fröhliche aber alles Talent verloren zu haben. Die neapolitanische Bühne, einst überreich an Werken des komischen Genre's, ist jetzt nach dieser Seite hin kläglich verarmt. 1848 wurde auch dies Theater mit einem Kostenaufwande von 64000 Dukaten durch Niccolini und Giudice restaurirt.

Das *Teatro S. Ferdinando*, wurde 1791 durch den Architekten Cam. Leonti (Liondi) erbaut. König Ferdinand IV. hatte eine kranke Tochter, der von den Aerzten die Luft eines etwas abseits liegenden Stadtviertels als besonders zuträglich angeordnet worden war. Neben dem ihr zur Verfügung gestellten Palast liefs man, um der Leidenden und der umwohnenden Bevölkerung eine Zerstreuung zu gewähren, in einem Garten des Fürsten Ripa Francone dieses sehr bequeme und umfangreiche Theater errichten, das eine grofse Bühne, ein geräumiges Parterre und fünf Logenränge besitzt. Fataler Weise konnte sich hier nie eine Gesellschaft halten; die nächste Umgebung scheint doch nicht genug Theaterliebhaber zu zählen.

Glücklicher fristete sich das *Teatro Fenice*, 1806 auf einem Platze erbaut, auf dem vorher die Marställe der Herzöge von Frisia standen. Zwischen 1828—78 kamen hier 52 neue komische Opern zur Aufführung.

Im *Teatro Partenope*, mit 3 Reihen grofser Logen, 1828 nach den Plänen des Giov. Mazzanoto, auf der jetzigen Piazza Cavour, nahe dem Thore S. Gennaro aufgeführt, wurden erst Opern, dann vorzugsweise Schauspiele gegeben. Neue komische Opern, die hier zu erstmaliger Darstellung gelangten, zählt Florimo nur sechs auf.

Das *Teatro Bellini* steht seit 1864 auf dem Platze, den ehedem das kleine langnamige Teatro Fofse del Grano al largo Mercatello einnahm, neben der Porta alba. Sein Erbauer war der Architekt

C. Sorgente. Circusförmig, mit zwei Reihen grofser und einer Reihe kleiner Logen angelegt, glich es einem französischen Theater. Ein 1869 ausgebrochener Brand zerstörte es vollständig. Gegenwärtig existirt ein gleichnamiges, ebenfalls von Sorgente fertiggestelltes Theater auf dem Platze, den einst das Kloster S. Giovanniello einnahm, in der Strafse Bellini, die sich zwischen der Strasfe Constantinopoli und dem Aufgange zum Nationalmuseum hinzieht.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschidenis. Deel I. 1ste Stuk. Amsterdam, J. C. Loman Jr. 1882. In 8°. 2 Bll., 64 S. und 4 Seit. Preis 1 Gld. holl. Inhalt: De Hommel of Noordsche Balk (mit Abbildg.), 2 Liedjes mit de vijftiende eeuw (1. Dat meysken is jonck jonck jonck. 2. Lysken van beueren is — beide aus einem Ms. der Stadtbibl. in Leiden. De Melodie van het Iõ Vivat: A, a, a, valete studia. Anteekeningen op Zwangwijzen in den „Nederlandtschen Gedenk-Clanck" van Adr. Valerius. Het „Musée Instrumental" en de historische Concerten van het Conservatoire te Brussel. Jan van Venlo, de Klokkengieter. Mededeelingen en Vragen: Joh. Tollius, Amsterdamsche Organisten, Musikaliën in de Boekerij van Philips van Marnix van St. Aldegonde, Geertrui Monickes, Opschriften op kerkklokken, Sweelinck en de Orgels in de Oude kerk, J. P. Sweelinck, De organist Reincke, Martinus van der Biest, enz.

* Oud-Nederlandsche Danswijsen bewerkt voor vierhandig Klavier door J. C. M. van Riemsdijk. Prijs f. 0,75. te verkrijgen in den Muziekhandel van Brix von Wahlberg (Theune en Cie) te Amsterdam. Ebenfalls von obiger Vereeniging herausgegeben. In hoch 4°, IV und 23 Seiten. Die Tanzweisen sind dem Druckwerk entnommen: Oude en niewe Hollantse Boeren Lieties en Contradansen gedrukt te Amsterdam bij Estienne Roger Musijken Boekverkooper, 18 Teile in querfol. und 996 Tanzweisen enthaltend, im Besitze obiger Gesellschaft. Der Druck gehört dem Anfange des 18. Jahrhunderts an. Eine vermehrte Ausgabe mit demselben Titel, doch mit dem Zusatze: „Op nieuws geheel verbetert en doorgans vermeedert voor handviol, de fluydt en haubois" gedruckt by Pieter Mortier. Die vorliegende neue Ausgabe bringt nur 15 Nrn. im vierhändigen Arrangement, aus dem man auf das Original auch nicht den geringsten Schluss machen kann, und doch glaubt der Herausgeber dem Musikhistoriker damit einen wichtigen Dienst geleistet zu haben. Und wenn nur eine Nummer im Original mitgeteilt wäre, dann liefse sich doch einigermafsen erkennen, in welcher Weise bei dem Arrangement verfahren worden ist, so aber erhalten wir einen modernen vollstimmigen Klaviersatz, der mit der Musik der Alten kaum eine Aehnlichkeit hat. Man bedauert um so mehr diese Nichtachtung des Originals als die Tänze einen wirklich musikalischen Wert haben und zum Besten gehören was aus der Zeit bisher bekannt ist.

* Caecilien-Kalender. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg von Franz X. Haberl: 1883. Preis 1,20 Mk. In gr. 8°, VIII Seiten, das Calendarium und 104 Seiten Aufsätze, Abbildungen und Allerlei. Der wissen-

schaftliche Teil enthält: Das Kunstschöne in der Kirchenmusik nach den Principien der Summa theologica des hl. Thomas von Aquin (aesthetische Studie) von P. Th. Schmid, S. I. — Ueber die aktive Beteiligung des Volkes am liturgischen Kirchengesang von F. Jos. Selbst. — Die Popularität der Kirchenmusik. IV. Der gregorianische Kirchengesang von Anton Walter. — Die fünf Psalmen der Sonntags-Vesper (Forts. u. Schluss) von Prof. Dr. Schenz. — Stabat mater. Der Dichter, die Uebersetzungen und Melodieen desselben von W. Bäumker. — Ueber Sprachgesang von G. Weber.

* Orlandus de Lassus' Magnum opus musicum beabsichtigt Herr Kapellmeister Fr. X. Haberl in Regensburg in Partitur herauszugeben und fordert zur Subscription auf. Es sollen innerhalb 10 Jahren je 1 Band in Fol. zum Subscriptions-Preise von je 10 Mk. erscheinen und hängt das Gelingen desselben von der nötigen Beteiligung ab.

* Die Palestrina-Ausgabe, von demselben herausgegeben, ist bereits bis zum 14. Bande gediehen und beginnt in den letzten Bänden die Messen zu veröffentlichen. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Beteiligung eine regere würde. Zu beziehen durch die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig, oder durch jede Buch- und Musikhandlung.

* Herr *E. Bohn* in Breslau teilt der Redaction mit, dass der auf Seite 94 dieses Jahrganges abgedruckte Canon nicht von *Joh. Staden*, sondern von *Ludwig Senfl* ist, denn er befindet sich in dem Druck-Sammelwerke: Liber selectarum cantionum, Augsburg 1520 (v. Bibliogr. d. Musik-Sammelwerke von Eitner p. 14/15). Dort ist auch Zeile 6, vorletzter Takt, richtiger zu lesen: *d c* statt *d a*, siehe Auflösung Takt 2, und Zeile 6 letzter Takt, *e A* statt *e a*. Die abgekürzte Unterschrift muss demnach nicht J. S., sondern L. S. heifsen.

* Der Katalog der breslauer alten Musikschätze enthält so seltene Werke und ist so prächtig ausgestattet sowie sorgsam hergestellt, dass wir nochmals auf die vorletzte Mitteilung, Seite 182 in Nr. 10, aufmerksam machen. Es ist Pflicht so ein Unternehmen pekuniär nach Möglichkeit zu unterstützen.

* Katalog der musikalischen Bibliothek des verstorbenen Dr. Joseph Müller zu Berlin. 2. Abtheilung: Hymnologie und praktische Musik. Die Versteigerung findet am 4. Dezember u. f. Tage in der Buchhandlung von Leo Liepmannssohn in Berlin statt. Der Katalog umfasst 1713 Nummern und enthält viel Wertvolles.

* Mit diesem Hefte schliefst der 14. Jahrgang der Monatshefte und sind die buchhändlerisch bezogenen Exemplare von neuem zu bestellen, während die Mitglieder sie ohne Bestellung weiter erhalten, im Falle keine Abmeldung geschieht. Die Beilagen finden im neuen Jahrgange ihre Fortsetzung. Die Zahlung der Mitglieder beträgt 6 Mark und die der Subscribenten auf die Publikation 9 Mark. Neu eintretende Subcribenten haben anfänglich 15 Mark zu zahlen, auch sind einzelne Bände zum Ladenpreise zu beziehen. Der neue Band der Publikation, der im Januar versandt wird, enthält den 2. Teil der Oper und bringt zwei Opern, eine von Franc. Cavalli und eine von Marc' Ant. Cesti (1649—1663). Anmeldungen als Mitglied, sowie als Subscribent nimmt der Redacteur entgegen.

* Hierbei 2 Beilagen: 1) Titel, Register und Rechnungslegung. 2) Fortsetzung des Kataloges von Al. Vincenti von 1619, Seite 9—16.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Namen- und Sach-Register.

Acker, J. van den, † 85
Adler, Dr. Guido, Studie zur Gesch. d. Harmonie, 1861, 15
Agricola, Mus. instrument. 117
Ahrens, Friedr., † 85
Alart 153
Albanese, Giuseppe, † 85
Albertini, Ottavio, † 85
Alessandri, Alessandro, † 85
Alessio, Roberto, † 85
Almeiras, † 85
Alovisius, Joh. B., o mag. myst. 3 v. 13
Ambros, Gesch. der Neuzeit 140
Ammerbach's Orgel und Klavierbuch 151
Anger, Joh. † 85
Anselmo Perugino 161
Anzeigen der Druckwerke der Gesellschaft f. Musikforschung 16
Apiarius, Math., Biogr. 14
Archangelo da Reggio 161
Ardemagni-Damore, Carolina, † 85
Armellini, Tito, † 85.
Arnoldson, Oskar, † 85
Arrigotti, Arturo, † 85
Ascanio Bolognese 161
Astorga, Em. d', Biogr. 68
Aversi, Agilda, † 85
B. K. 125
Bach, Dr. Jakob, † 85
Bach, K. Ph. Em. 68
Bänkelsänger 1
Bäumker, W., Namen- und Sachreg. zu Ambros' Musikgesch. 141
Bagaggiolo, Erachto, † 85 [168
Banchieri, Adr. L'Organo suonar. 1611
Barrett, Thomas, † 85
Bartolomeo da Ravenna 161
Bassini, Achille de, † 85
Bates, George, † 85
Baumaine, Felix, † 86
Beethoven, Urteile über, 1805 u. f. 8
Bertalotti's Solfeggi 1764. 118
Bernier, Francois, † 86
Bertram, A. 76
Besler, Samuel, Passion 40
Bessac, Felix, † 86
Beumer, Fräul. Dyna, † 86
Bial, Rudolph, † 86
Bibliotheken in Rom 142
Biest, E. A. J. vander † 86
Billeter, Agathon, † 86
Bindemann, Ferdinand, † 86
Binder, Jakob, † 86
Bles, † 86
Bocklet, Karl Marie von, † 86
Bockmühl, Rob. Emil, † 86
Bode, Die Singweisen d. Stadt-Lüneburg. Gesangb. 56
Böhm, Theobald, Biogr. 182. † 86
Boerngen-Harris, Frau Laura, † 86
Bogen-Instrumente, Gesch. 155
Bohn, E., histor. Conc. in Breslau 52
„ Katalog der breslauer Bibl. 182
Bolognese, Dominico, † 86
Bona, Giuseppe, † 86
Bonagiunta, Sammelwerk 1565. 154
Bonardo, Francesco 154
Bornaccini, Giuseppe, † 86
Boschetti, Amina, † 86
Boulcourt, † 86
Bourges, Jean Maurice, † 86
Bradsky, Theodor, † 87
Braun, Aug. 76
Brenna, Cesare, † 87
Briccialdi, Giulio, † 87
Brice, Emanuel, Charles Joseph, † 87
Brick, Paul, † 87
Bruni, Giov., † 87
Bücher über Musikinstrumente 117
Bünte, J. F., † 87
Burgio, Antonio, † 87
Bussine, Prosper Alphonse, † 87
Cabel, George, 87
Cabu, siehe Cabel
Caecilien-Kalender 189
Canon, s. Senfl 94. 190
Canthal, August, 87
Canzone Napolit. 3 v. 1565. 154.
Capurro, Achille, † 87
Carlberg, Gotthold, † 87
Casati, Casp., Natus est 3 v. 13
„ O felix 3 v. 13
„ Quid vidistis 5 v. 13
Casamorata, Luigi Ferdinando, † 87
Catani, Filippo, † 87
Cavallini, Eugenio, † 87
Cayle, Jean Baptiste Charles Alphonse Cayron du, † 87

Cazzati, Maur., Dixit Dom. 8 v. 14.
Cenettoli, Giambattista, † 87
Challier, E., Doppel-Handb. 52
Chiampo, Giov., † 87
Cifolelli-Lemoine, † 87
Citrato, Luigi, † 87
Coche, Victor Jean Baptiste, † 87
Cockx, Jerôme de, untergeschob. Bericht über Luther 51
Colin, Alphonse, † 88
„ Charles Joseph, † 88
Commer, Frz., Mus. sacra, Bd. 23. 76
Compendium musices 1513. 162
Cooper, F. C., † 88
Cremonesius, Ambr., Nunc surgite 3 v. 13
Cresci, Francesco, † 88
Crespi, Fräul: Virginia, † 88
Cristiani, Serafino, † 88
Cristofani, Antonio, † 88
Cuença, Don Vincente, † 88
Cunis solennib. Jesuli 1646, 12
Daniel, John, † 88
Danswijsen a. d. 18. J. 189
Dattari, Ghinolfo 161
Dauxin, Alphonse Jean Baptiste, † 88
Dawe, Richard, † 88
Deane, John Henry, † 88
Deneux, Jules, † 88
Deliège, H., † 88
Deola, Paolo, † 88
Die Potentaten die werben Soldaten 7
Dodero, Agostino, † 88
Dormans, Ferdinand, † 88
Douen, O., Clem. Marot et le Psautier Huguenot 67 [88
Durutte, Graf Franç. Camille Antoine, †
Duvinage, † 88
Eeckhoven, Barthol. van, † 88
Ehlers, Wilhelm 90
Eichborn, Herm., Die Trompete in alter und neuer Zeit 67
Eisner, Karl, † 88
Eisrich, Karl, † 88
Eitner, Rob., Volksmusik im 17. Jahrh. 1
„ Totenliste im Jahre 1881. 83
„ Die weitere Entwickelung der Oper 95
„ Die ältesten Bücher über Musikinstrumente 117
„ Lully's Armide in neuer Ausg. 119
„ Eine italienische Hds. Madrig. 124
„ Das Harmonium 149
„ Nachträge zur Bibliogr. der Mus.-Sammelw. 152
„ Thomas Mancinus 159
„ Anthonj van Noordt 164
Epstein, vide Weinmann 107
Eschborn, Joseph, † 89
Escudier, Lèon, † 89
Essenga, del, 162
Es thät ein Venus-Narr 7
Ettling, Emile, † 89 [153
Excellentiss. autor. div. modul. 1549.
Ferenczy † 89
Ferri, Gaetano, † 89
Flöten, d. griechisch. 68
Fontana, Uranio, † 89
Fonzo, Alessandro, † 89
Forges, Auguste Pittaud de, † 89
Fortlage, A. Rud., † 89
Francesco da Milano 163
Frankreich im 18. Jahrh. 127
Franzosino, del, 161
Fritze, Wilhelm, † 89
Froment, Raymond, † 89
Frontori, Luigi, † 89
Funck, Friedr., Biogr. 74
Furno, Giov., † 89
Gardane, Sammelwerk 1549. 153
Gargussi, Gio., † 89
Gaspari, Gaetano, † 89
„ Elogio funebre del Parisini. 142
Gedata, D. Carlo, 124
Gennasi, Gaetano, † 89
Gerson, Joh., operum 108
Gesangbuch, Singweisen des Stadt-Lüneburg. 56. 116.
Gesius, Barth., Passion 41
„ Dem neugeb. Kindel. 5 v. 13
Giaquinto, Giuseppe, † 89
Girame, Pietr' Antonio, 124
Giuliani, Epaminonda, † 89
Giunta Florentinum 1513. 162
Gleichmann, Joh. Andreas 150
Glimes, Jean Baptiste Jules de, † 89
Gluck und Piccinni in Paris 127
Goodban, Charles, † 89
Grandaur, Franz: Chronik des Königl. Hof- und National-Theaters in München. 1878, 90.
Grandi, Al. Nativitas Christi 8 v. 14
„ O felix 2 v. 13
Graun, Karl Heinrich, Einlagen zur Oper Ludwig der Fromme 49
Grenosi, Francesco, † 89
Grimm's Corresp. litt. 127
Guarnier 153
Guernandi, Giuseppe, † 89
Guitarre, ihre Geschichte 77
Haas, George Charles, † 90
Haberl, F. X., Katalog von Al. Vincenti 1619. 182
Haeckl, Anton, Instrumentenmach. 149
Hagius, Conrad, Psalmen 181
Halberstadt, Joseph, † 90
Hammerschmidt, Alleluja 7 v. 13
Harmonium, seine Gesch. 149
Harmston, W., † 90
Harnisch, O. S., Passion 92
Haydn, Jos. Biogr. v. Pohl 107

Heinrichshofen, Wilhelm, † 90
Hemmerlé, George, † 90
Herbin, Francesco, † 90
Herschel, die Familie, 182
Hesse, Julius, † 90
Hilmar, Franz, † 100
Hübner-Trams, O. † 100
Ich weifs ein stoltze müllerin 6. 28
Ickler in Bremen 151
Indice di tutte le opere di musica, Al. Vincenti 1619. Beilage
Instrumentalmusik eines Bänkelsängers 1. 7. 17 ff.
Instrumente 142
„ Bogen-, Gesch. 155.
Instrument, unbekanntes 66
Isaac, Benjamin Ralph, † 100
„ Heinrich, 139
Israel, Karl, † 100
Iwanow, † 100
Jackson, Arthur Herbert, † 100
Joculatoren in Wismar 1343. 111
Josepho 154
Jullien, Marcell Bernard, † 100
Kade, O., Ordnung der Spelelude in Wismar 1343. 111
„ Auserwählte Tonwerke zu Ambros' Mus.-Gesch. 156
Kalender von Fromme 15
„ von Haberl 189
„ Richard Wagner- 16
Katalog der breslauer öffentl. Bibl. 190
„ von Al. Vincenti 1619. Beilage
Keiser, Reinhard, Berichtig. 182
Klaufs, Victor, † 101
König, Karl, † 101
Korbel, Anna (Johanne?), † 101
Kotzolt, Heinrich, † 101
Kraus figlio: Strumenti musicali degli ostiacchi 142
Krause, Ed., Zur Biogr. T. Riccio's 56
„ Verordng. der herzog. Kap. 148
„ Emil, Instrumentalwerke von Händel 91
„ Julius, † 101
Krejczi, Joseph, † 101
Kremberg, Jakob, Guitarrist 80
Krezma, Franz, † 101
Kurnick, Dr. Max † 101
Labelle, Henri Romuald, † 101
Labitzky, Joseph, † 101
Laborde, Jean Auguste Dur-, † 101
Lack, Louis, † 101
Lafabrique, Alexandre, † 101
Laidlaw, William, † 101
Lajart's Ausg. von Lully's Armide 119
Lambelé, Gabriel, † 101 [98
Landi, Stefano: Il S. Alessio, Dramma
Langhans, W., Die Gesch. d. Mus. des 17. bis 19 Jahrh. 141
Langius, Greg., Seid fröhlig 5 v. 13
„ Wohl auf 5 v. 13
„ Der Engel sprach 5 v. 13
„ Da Christus geb. 5 v. 13
Lanier, Sidney, † 101
Lari, Ottaviano, † 101
Lassus' Magnum opus, neue Ausg. 190
Laudis, Francesco de 154
Lautenbuch von 1562. 163.
Lautenbuch des 16. Jahrh. 121
Lechangeur, Adrien † 101
Lehmann, J. T., Guitarrist 79
Lemmens, Jacques Nicolas, † 101
Levasseur, † 102
Lewy-Hoffmann, † 102
Lhoest, Godefried, † 102
Lindgren, Dr. A. Ein Lautenbuch 121
Lobe, Joh. Christian, † 102
Lobrede auf die Musik 68
Löw, Joh. Jac., Biogr. 75
Londariti, Francesco 154
Loriani, Chiarina, † 102
Lucherini, Don Vicente Cuença, † 102
Lully's Armide in neuer Ausg. 119
Luscinius' Musurgia 117
Luzzi, Fortunato, † 102
Madrigale, Hds. 125
Maire, † 102
Mancinus, Thomas, Biogr. 159
„ Cantio funebris 1585. 159
„ Lustige und höfliche weltliche Lieder 1588. 160
„ Duum voc. cantiuncul. 1607. 160
„ Passio 1620. 160
„ Handsch. 160
Mandl, Dr. Louis, † 102
Mantovani, Antonio, † 102
Marc' Antonio Romano 161
Marchi, Camillo de † 102
Marlois, Edmond, † 102
Marrani, Matilde, † 102
Martin, Georg, † 102
Marx, Pauline, † 102
Masi, Enrico, † 102
Massiani, Francesco, † 102
Maury, Charles, † 102
Mayrberger, Karl, † 102
Mazzara, Michele, † 102
Megerle, Abraham, Biogr. 12
Meister, Karl Severin, † 102
Mein schönster Herr 7
Mendel, Prof. Dr. † 103
Mendel-Reifsmann's mus. Cons.-Lex. Suppl. 142
Mendelsfohn's Paulus, Autogr. 142
Meo Fiorent. 161
Mercadante, Carlo, † 103
Merlato, Vincenzo, † 103
Meyer, Leopold, † 103
Migliara, Francesco, † 103

Mink, Therese, † 103
Miraglia-Brambilla, † 103
Miramont, H. J. J. Albert de, † 103
Montanari, Camillo, † 103
Morel, Aug. Franç., † 103
Morfini, Angeli, † 103
Motetti de la corona 1514, 152
Müller, Dr., von der Werra, † 103.
Mugnone, Gaetano, † 103
Musard, Alfred, † 103
Musorgsky, Modest, 103
Musikbeilagen: Volksmusik von einem Bänkelsänger des 17. Jahrh. 17. — Fantasie von Noordt 167
Nachtgall, vide Luscinius 117
Napolitane, 1. lib. 3 voci 1570. 161
Neilissoff, Nicolas, † 103
Nicolai, Luigi, † 103
Nihoul, Michel Joseph Romain, † 103
Noordt, Anthonj van, 164 ff.
Novaresi, Adelaide, † 103
Nulli, Cesare, † 103
Newton, Frau, 103
Oper in Braunschweig 68
Opern des 17. Jahrh. 95 ff. 190
Opernhäuser Neapels 175
Orchard, William H., † 103
Orlandi, Massimiliano, † 103
Ormy, Josephine d', † 104
Orsini, Car. Luigi dei Conti, † 104
Osten, Friedrich von der, 104
Otto, Jak. Aug., Instrumentenmach. 81
Owen, James, † 104
Palestrina-Ausgabe 190
Papa, Andrea, 104
Parisini, Feder., G. Gaspari's Leben. 142
Parmisini, Giov., † 104
Parolari, siehe Lari 101
Pascal, Ed., † 104
Passionen 17 ff. 92. 160
Paya, Don Francisco Canti y, † 104
Perino Fiorentino 163
Pesce, Giacinto, † 104
Peth, Jakob: Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz, 1879. 90
Petinicchio, Francesco, † 104
Petrucci, Sammelwerk 1514. 152
Pia, Angelica, † 104
Piccinni, vide Gluck
„ Oper Didon 143
Pirkhert, Eduard Max, † 104
Pohl, C. F.: Joseph Haydn 107
Ponti, Magin, † 104
„ Rosalia, † 104
Porta, Ambrogio, † 104
Postler: Ein unbekanntes Sammelw. 12
Praetorius, Mich., Uns ist geb. 8 v. 14
Predeval, Enrico, † 104
Preußen, Verordnung, die herz. Kapelle betr. 148
Priuli, Joh., Jubil. exult. 2 v. 13
„ Singet und springet 8 v. 14
„ Was für Mehre 6 v. 13
„ Wer bringt zum 6 v. 13
Prölß, Rob. Beiträge zur Gesch. des Hoftheaters zu Dresden. 1880. 90
Profe, s. Profius
Profius, Ambr.: Cunis solen. 1646. 12
„ Gegrüßet seist du 6 v. 13
„ Maria hat, 6 v. 13
Proschek, Heinrich von, † 104
Prume, Jehin-, † 104
Psalter, reformirte, 67
Publikation für 1883, 190
„ Anzeigen älterer Jahrg. 16
Puchtler, W. Maria 182. † 104
Purdy, Fräulein, † 104
Quagliati, Paolo, Singspiel: Carro di Fidelta 97
Rey, Fräulein, † 104
Riccio, Teod., Berichtig. u. Zusätze 56
Riemann, Dr. Hugo: Musik-Lexicon 91
„ Ueber die Marturiai 182
Rogier, Joseph, † 104
Romano, Gasparo, † 104
Rom's Musikbibliothek 142
Rossari, Gustavo, † 104
Rossi, Michelangelo: Erminio sul Giordano, Oper 97
Rossi, Napoleone, † 104
Rotte 109. 113
Roussel, Carlo, † 105
Rovetta, Joh., Dies sanctif. 3 v. 13
Rubinstein, Nicolas, † 105
Rühlmann, Jul., Die Gesch. der Bogeninstr. 155
Sabbatini, Gal., Quando natus 2 v. 13
Saiten f. Instrumente im 16. Jahrh. 15
Salcedo, Juan E., 105
Sambargi, 124
Sammelwerke, alte, 12. 125. 152
Sampietro, Antonio, † 105
Sanz, Gaspar, Guitarrist 1697, 79
Savard, Marie Gabriel Augustin, † 105
Scala, Elzeario, † 105
Scandellus, Anton., Passion 17
Schacchius, Marc., O großes Wunder 5 v. 13
Schaller, Caspar, 123
Scheidt, Sam., Ein Kindelein 5 v. 13
Schein, J. H., Vom Himmel hoch 6 v. 13
Schleinitz, H. Konrad, † 105
Schletterer, H. M. [127
„ Ausz. aus Grimm's Corresp. litt.
„ Die Opernhäuser Neapels 175
Schmidt in Pressburg 151
Schnabel, Karl, † 105
Schneider, Reinhold, † 105
Schnelle, Max, † 105
Schomann, Johann, † 105
Schubert, Fr., unbek. Sinfonie 15

Schürmann, G. Csp., Ludwig d. Fromme, 48
Schütz, Heinr., Passion 17. Schreiben 163
Schura, Johann, † 105
Scotto, Sammelwerk 1565. 154. 161
Seghers, Fr. Jean Baptist, † 105 [190
Senfl, Ludwig, ein Canon nebst Aufl. 94.
Serbolini-Marrani, Matilde, † 105
Servel, Edmond, † 105
Singeordnung von 1483. 108
Skiwa, Constanze, † 105
„ Johann, † 105
Smoltz, Antonio, † 105
Soest, Joh. von, Sängermeister 108
So ist es denn geschehen 6
Sommer, Prof. Dr. H., Die Oper Ludwig der Fromme von G. C. Schürmann 48
„ Die Anfänge der deutschen, insbes. d. herz. braunschweig. Oper 68
Sommo, Davidde, † 105
Sonata f. Instrumente, 17. Jahrh. 29
Southard, Lucien H., † 105
Sowade, Eduard, † 105
Spielleute in Wismar 1843. 111
Squarcialupi, Antonio, degli Organi 140
Starauscheck, Wenzel, † 106
Steed, Albert Orland, 106
Steele, Miss Mary, 106
Stein, Albert Gereon, † 106
Steller, Francesco, † 106
Stephan, Joh., Juch hoscha 126 (19)
Störmer, Urban, Kapellm. 148
Straeten, Vander, 6. Bd. der Mus. aux Pays-Bas 182
Stürmer, v. Störmer 148
Sturmius, v. Störmer 148
Sust, Joh., Sängermeister 108. 142
Tabulaturboeck van Noordt 164
Tagore, Sourindro Mohun 182
Talexy, Adrien, † 106
Tanzweisen, s. Danswijsen 189 [77
Tappert, W., Zur Gesch. der Guitarre
Terenzi, Antonio, † 106
Testa, Gaetano, † 106
Textorius, Casp., Psalm. 1629. 108
Theater in München, in Mainz, in Dresden 90
Thoest, Godefroid, † 106
Thys, August, † 106
Tijdschrift d. Vereeniging v. neederl. Muziekgesch. 189
Toledo, Nicolas, † 106
Toppe in Verden 151
Tower, W. C., † 106
Trompete 67
Trummscheidt 155.
Turini, Fr., Freuet euch 5 v. 13
„ O Wunder grofs 5 v. 13.
Uebe, Adolf, † 106
Ulm, Franz, † 106
Vacani, Luigi Maria, † 106
Varani, Giuseppina, † 106
Vargas, 124.
Veiga, Giov. Ferreira de, † 106
Velghe, Louis Phil. Marcel, † 106
Vieutemps, Henri, † 106
Villa, Giuseppe, † 106
Vincenti, Aless., Katalog 1619, Beilage
Volksmusik im 17. Jahrh. 1
Vopelius, Gottfr., Passion 39
Vormals hab ich jederzeit 7
Wachenhusen, † 106
Wackermann, † 106
Waetzoldt, Rud., Biogr. 15
Wagner, Rich., 90
Walter, James, Charles, † 106
Weber, K. M. v. 90
Weber, Karl Moritz von, † 106
„ Philipp K. Max Maria v., † 107
Weinmann-Epstein, Rudolphine, † 107
Werden, Gebr., ü. d. Guitarre 88
Westhoff, Joh. Friedr. † 107
Wettre, S. van, † 107
Wüerst, Richard, † 107
Zahn, J., Canon von L. Senfl. 94. 190
„ Lüneb. Stadt-Gesgb. 116
Zanchi, Franc. Maria, † 107
Zangius, Nic., Gesänge u. Quodlib. 125 ff.
Zanoni, G., † 107
Zeitvertreiber 1609. 125
Zerr, Anna, † 107
Ziegler, Caspar, von den Madrig. 1653.
Zolini, Bolognese 162
Zucchi, Andrea, † 107

Fehlerverbesserung.

S. 5, Z. 19 v. u. lies Seite 19 statt 119. — S. 113, Meyer, Leop., starb nach den Signalen don 25. November.
S. 37, Z. 8 v. o. lies Kolditz statt Kodlitz.
S. 38, Z. 18 v. o. lies Ostermontags statt Ostersonntags.
S. 39, Z. 18 v. u. lies Jüngerschar statt Jünglingsschar.
S. 42, Z. 14 v. o. lies Einzelpersonen statt Einzelheiten.
S. 45, Z. 11 v. o. lies Impuls statt Implus.
S. 47, Z. 7 v. u. lies Verehrer statt Verehrern.
S. „ Z. 2 v. u. lies nahem statt wahrem.
S. 190 Mitteilung 8, Canon v. L. Senfl, statt Joh. Staden.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1881.

Einnahme	1061,00	Mk.
Ausgabe	964,09	Mk.

Specialisirung.

a. **Einnahme.**	Mitgliederbeiträge und Abonnements .	733,00	Mk.
	Durch die Trautwein'sche Musikhdlg. und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	304,00	„
	Ueberschuss aus 1880	24,00	„
	Summa	1061,00	Mk.
b. **Ausgabe.**	Buchdruck	280,60	Mk.
	Notendruck	458,13	„
	Papier	53,90	„
	Buchbinder und Feuerversicherung .	6,75	„
	Expedition, Briefe, Utensilien, Verwaltungskosten u. a.	164,71	„
	Summa	964,09	Mk.

c. **Ueberschuss** 97 Mk.

Berlin und Templin, im November 1882.

Franz Commer. **Rob. Eitner.**